

# Neapel

Wilhelm Rolfs







# Berühmte Kunststätten

Nr. 50

# Neapel

In drei Teilen

## II. Baukunst und Bildnerei im Mittelalter und in der Neuzeit

# Neapel

Von

Wilhelm Rolfs

II.

## Baukunst und Bildnerei im Mittelalter und in der Neuzeit

Mit 145 Abbildungen



Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1905

# Inhalt.

## Druckfehler.

Seite 150, 152 und 154 in den Unterschriften der Abbildungen lies Montoliveto statt Montolineto.

## 1. Die frühkristlichen Jahrhunderte.

Wir haben gesehen, daß Neapel an bedeutendern Resten der antiken Baukunst so gut wie nichts aufweisen kann. Nicht viel besser steht es mit der frühkristlichen Zeit. Die ersten kristlichen Denkmäler sind auch hier die Katakomben. Wenn nun die Neapler Grabstätten in baulicher Hinsicht großartiger, in der wohlerwogenen Anlage einheitlicher erscheinen als in Rom, so hat dies seinen Grund sowohl in dem vortrefflich zur Grabanlage geeigneten weichen Gestein als auch in dem unmittelbar über Neapel ansteigenden Hügelgelände. Auch scheint es, daß dem Kristentum hier weniger Schwierigkeiten entstanden als in Rom und anderswo. Wir erfahren in der Griechenstadt, die lebt und leben läßt, von keinen hartnäckigen Verfolgungen, von Metzeleien und Blutzeugnis. Nur mit Mühe hat sich Neapel seinen Ortsheiligen, den hlg. Jänner, von auswärts holen müssen, und die entmenschten römischen Schauspiele der späten Kaiserzeit, für die man gern die Kristen aus den ärmsten Klassen der Bevölkerung verwendete, haben es hier niemals zu einer besondern Volkstümlichkeit bringen können.

Ende 1500 hatte in Rom der Kolumbus der Katakomben Anton Bosio († 1629) seine unterirdischen Entdeckungsreisen begonnen; 1632 erschien die Arbeit seines Lebens in dem berühmten Buche „Das unterirdische Rom"; 1649 schon folgt ihm Celano für Neapel. Er erforschte vor allem die zuerst nach dem Namen des sechsten Bischofs von Neapel, Agrippins, erst später nach dem hlg. Jänner benannten Grabstätten. In deren Nähe befinden sich noch die des hlg. Gaudioso, des hlg. Veit, des hlg. Severus, des hlg. Eusebius u. a. m.; aber die bedeutendsten sind die des hlg. Jänner.

In vier Hauptgalerien, die leider bei einer Pest mit großen Massen von Leichen gefüllt wurden, und von denen daher nur zwei bis heute aufgedeckt sind, bauen sie sich auf. An diese Galerien schließen sich im Gegensatz zu Rom in ziemlich übersichtlicher Anordnung Gänge und Kammern, in denen die dreifach gearteten Gräber übereinander angebracht sind. Den Eingang bilden zwei große Vorhallen mit spärlichen Resten von Wandmalerei. Sie dienten zur Versammlung der Trauergemeinde bei der Bestattung. Die sogen. Basilika des hlg. Jänner hat von der altkristlichen Kirche nur die Stelle des Bischofsstuhls und des Altars, sonst aber nichts damit zu tun. Die Entstehung der altkristlichen Basilika aus derartigen Räumen in den Katakomben ist unhaltbar, ebensowenig wie sie sich aus

der antiken Markt- und Gerichtshalle, dem Tempel oder dem Privathaus allein entwickelt hat. Man hat lange Zeit der siegreichen Macht des Kristentums die Kraft abgesprochen, für die Formen seines Gottesdienstes auch die entsprechenden Bauten künstlerisch zu entwickeln. Und doch ist dies bis zu einem gewissen Grade zuzugeben. Nur ist es eine langsam entwickelte, in dem ebenso langsamen hierarchischen Aufbau entstehende Formenwelt, die selbstverständlich ihre einzelnen Bestandteile in der östlichen Antike fand und benutzte. Daß sie deren Schmuckformen oft ablehnte oder nur in stetig mehr verblassender Gestalt wiedergab, ist nicht allein auf Rechnung der Gegenwirkung gegen das Übermaß des bildnerischen Schmuckes griechisch-römischer Tempel und künstlerischen Unvermögens zu schreiben, sondern hat seinen Grund doch auch mit im Wesen des kristlichen Kultes, wie er sich in den ersten Jahrhunderten entwickelte. Im ursprünglichen Kristentum trat ja überhaupt die Frage nach einem Gotteshause wenig hervor. Der Kristengott brauchte kein Wohnhaus, keinen Tempel, wie in der Griechenwelt: er war überall. Drei Bestandteile des kristlichen Kultes aber müssen im Laufe der Entwicklung die Form des kristlichen Gotteshauses bestimmen: die Predigt und Versammlung der Gemeinde, die Taufe und endlich die Gedächtnisfeier an den Stifter des Abendmals. Letzteres ist das siegreichste Element in der Bestimmung der kristlichen Bauformen geworden. Kristus versammelt seine Zuhörer am Bergeshang; Paulus predigt auf dem Marktplatz oder in irgend einer Synagoge, wie sie sich ihm darbot. Die Taufe fand zunächst ebenfalls im Freien statt. Nur für das Gedächtnismal bedurfte man ein Inneres. Aber wie einfach war seine ursprüngliche Form: man versammelte sich mit dem Friedenskuß; man brachte die Gaben mit und verteilte sie wieder, wenn sie gesegnet waren. Aber je weiter man sich vom lebendigen Heiland entfernt, je größer die Gemeinde wird, um so schneller entwickelt sich ein strengeres rituelles Verfahren. Noch bis heute ist den Grundgedanken des Kristentums kein Jota hinzugefügt worden: was aber ist nicht alles aus seinen Dogmen, was aus seinen Riten und aus seiner Kunstübung im Bau, in der Bildnerei, Malerei, Musik geworden! Die Taufe wird, wenn sie im geschlossenen Raume stattfinden soll, ihre natürliche Zuflucht in den Wasserkunstbauten, den Nymfäen der Alten finden. Nichts eignet sich besser dazu, als der regelmäßige Eck- oder Rundbau des Ostens. Daher ist er für die kristliche Taufkapelle, die sich neben dem Hause für Predigt und Abendmal erhebt — denn vor erhaltener Taufe darf das Gotteshaus selbst nicht betreten werden — typisch geworden, und noch heute spiegelt das einfache Taufbecken der kristlichen Kirche mit dem Kuppeldeckel darüber dunkel diesen alten Ursprung wieder. In Neapel gibt die Taufkapelle von S. Johann — ihm waren sie naturgemäß alle geweiht — (neben S. Restituta S. 3) davon ein treffliches Beispiel. Was aber verlangte das kristliche Gotteshaus für die Versammlung der Gemeinde zur Feier des Abendmals? Denn dies, die Verehrung der Hostie, die heilige Verwandlung von Brot und Wein in das Fleisch und Blut Kristi: das wurde immer mehr der Mittelpunkt des rituell-religiösen Lebens der früheren Kristen. Hier nun tritt die Entwicklung des Langhauses der kristlichen Kirche, der Basilika ein: Sie gewinnt ihre endgiltige Form, als der volle Ritus der Abendmalsfeier ausgebildet ist,

und diesem Ritus entspricht sie vollkommen: die drei Schiffe, die eine Trennung der Geschlechter, der Katechumenen, der Büßenden, der Gläubigen, Mönche usw. leicht machten; der erhöhte Kor mit dem Altar, die Hauptapsis mit den beiden Nebenapsiden für die Darbringung von Brot und Wein und die Rückgabe des am Altar Geweihten, der Bischofssitz, endlich das Querschiff, das der stetig zunehmenden Menge der Diakonen und Priester als ausgezeichneter Platz zukommt. Sicherlich bekommt hierdurch die kristliche Basilika mit dem erhöhten Mittelschiff ihre scharf ausgesprochene Eigenart, die sie von allen antiken Gebäuden mit demselben Namen wesentlich unterscheidet. Zugleich aber verbinden sie damit zwei Bestandteile, einmal einen allgemein technischen und ferner die Überlieferung altbekannter Formen. Einen möglichst großen Raum, der an einem Ende auf erhöhtem Boden den von zahlreicher Versammlung gefolgten heiligen Vorgang aufnimmt, der mit den einfachsten Mitteln hergestellt aufs zweckmäßigste beleuchtet wird und den vollkommensten Schutz gegen Regen, Sonne und Wind gewährt, bietet der Typ der Basilika, das durch zwei Seitenschiffe erweiterte, mächtig ausgedehnte und dabei leicht gedeckte überhöhte Langhaus mit Fensteröffnungen an den Seiten. Noch heute errichtet man so Gelegenheitsbauten für Ausstellungszwecke und ähnliches. War nun durch dies einfache Mittel den bautechnischen Anforderungen, die der kirchliche Kult stellte, genügt, wie hätte man sich bei den Einzelformen nicht an das bereits gegebene, an die Apsis des Richters der Markt- und Gerichtsbasilika, an das auch in älteren Bauten schon benutzte Querschiff und ähnliches unbefangen halten sollen? Das Kristentum des ersten Halbjahrtausends entwickelte sich ja nicht mit vulkanischer Heftigkeit, sondern ganz im Gegenteil langsam und stetig. Auch dann erst nahmen die kristlichen Langhäuser den Namen der Basiliken an, als sie in ihrem Äußeren zu stattlichen Bauwerken werden, die mit denen der Alten wetteifern können. Nennen wir nicht auch heute eine Unzahl von Bauten „Paläste", die in ihren Formen die mannigfachsten Verschiedenheiten aufweisen. Der Name Basilika wurde irreführend; denn im Wesentlichen ist das kristliche Gotteshaus, wie es das Langhaus mit erhöhtem Mittelschiffe darstellt, eine eigene Schöpfung des kristlichen Kults; aber seine Einzelheiten hat es überall dort gesucht und gefunden, wo seinem Hauptzwecke dienliche Formen bereits vorhanden waren: in der antiken Welt, sei es nun, daß hier wie anfangs der Osten oder wie später die alles überschattende römische Art vorbildlich waren.

Räume wie die der „Basilika des hlg. Jänner" sind daher keine Basiliken, sondern haben nur einzelne Bestandteile des kristlichen Gotteshauses da aufgestellt, wo es sie verlangte.

Dagegen besitzen wir in Neapel die erwähnte prächtige kleine Taufkirche wie auch einige Beispiele der völlig ausgebildeten Basilika.

Die Taufkirche bildet die kleine versteckte Kapelle von S. Johann-in-Fonte an der Ostseite der Kapelle der hlg. Restituta, des Baues, der sich seinerseits der Nordwestspitze des Domes anfügt. Der kleine viereckige Bau mit niederer Kuppel stand ursprünglich allein und hatte seinen Eingang an der Ostnordostseite, von der er noch jetzt sein Licht empfängt. Die drei andern kleinern Fenster sind jetzt durch den frühen Einbau in die Basilika der hl. Restituta geschlossen und mit

Malerei versehen, die wir mit den Mosaiken an anderer Stelle besprechen. Durch sie erfahren wir indes, daß wir das kleine Taufkirchlein in das letzte Drittel der 400 zu setzen haben. Für dieselbe Zeit steht auch der Bau eines größern Taufbeckens durch den Bischof Soter (462—?) urkundlich fest, was sich also gut mit den Merkmalen des Bildschmuckes verträgt. Der Wert des Baues liegt in der Art, wie sich die runde Kuppel aus dem Viereck entwickelt, eine Eigenart, die sie zu einem der bemerkenswertesten Denkmäler Italiens macht, wo sie davon das erste Beispiel bildet. Der Übergang vom Viereck zur Kuppel geschieht mittels Stichkappen nach altpersischer Art, ähnlich derjenigen in Ravenna bei San Vitale aus der Zeit Justinians. So finden wir auch hier wieder den alten unmittelbaren Zusammenhang Neapels mit dem Osten.

Noch eine andere Rundkirche der Stadt wird gelegentlich erwähnt. Sie hieß Santa Maria Rotonda und wird von Peter Stefano (1580) also beschrieben: Santa Maria Rotonda im Nidoviertel ist eine wahrhaftige Rundkirche, und es befinden sich dort 6 starke Säulen aus wirklichem Porfir. Es ist eine der 22 Parochialkirchen der Stadt und von alter Gründung auf Befehl des Kaisers Konstantin (natürlich!) erbaut. Durch sie geht man in die Kapelle des hlg. Peter ... Wir wissen nichts weiter von diesem Bauwerk, auch nicht, ob es etwa in der Form der alten Rundkirche von Santa Maria Rotonda in Nocera entsprochen hat.

Etwa um ein halbes Jahrhundert später als die Taufkirche von S. Restituta entstand an der Stelle der heute ganz neu gestalteten Hauptkirche von S. Georgen eine Basilika, die nach dem Erbauer, dem Bischof Severus, Basilika Severiana genannt wurde. Sie ist wegen ihres Korabschlusses merkwürdig. Denn dieser bietet eines jener bisher noch seltenen Beispiele des in drei Bogen durchbrochenen halbrunden Abschlusses dar, um den noch ein Gang liegt. Dieser Durchbruch stellt die Verbindung mit einem Außenbau her, zu dem wohl aus baulichem Zwange die Erweiterung hier anstatt nach der entgegengesetzten Seite angefügt wurde. Die Bogen ruhen auf zwei Säulen mit Mischkapitellen und Kämpfern, die das Kreuzmonogramm mit griechischem A und Ω tragen. Sie ähneln bis auf die größere Schlichtheit denen der Heraklesbasilika in Ravenna. Eine solche kristliche Anlage entsprang einem ähnlichen Bedürfnis wie etwa später die durchbrochene Rückwand von Sankt Klara in Neapel: hier können durch das Grabdenkmal König Roberts hindurch die Nonnen den Hauptaltar und die darunter verwahrten Reliquien sehen. Ähnlich ist auch die von Felix IV. (526—530) erbaute Basilika der hlg. Kosmas und Damian in Rom, und die Baugeschichte der Lorenzerkirche vor den Mauern dort gibt uns den Schlüssel zu dieser Erscheinung. Es kommt bei allen diesen Anlagen darauf an, mittels eines Durchbruchs die möglichste Nähe zu einem bereits dort befindlichen heiligen Grabe herzustellen. Nicht weit von S. Lorenz an der Straße nach Tivoli zeigt die kleine Kirche der hlg Sinforosa die gleiche Verbindung durch eine Türöffnung; auch hier ist der Zugang von dem Erweiterungsbau zu dem kleeblattförmigen Abschluß des Grabes hergestellt. Ebenso war es bei der ältesten Anlage der Hauptkirche von S. Marien in Rom aus der Zeit des Papstes Paschalis I. (817); bei der Verkündigungskirche in Prata (Avellino); der S. Martinskirche in Tours; der Stefanskirche in Metz; der

Betkapelle in Henschirin (Afrika). Ganz besonders deutlich aber erscheint diese Anlage in der Grabkirche, die der Bischof Paulin († 431) im benachbarten Nola dem hlg. Felix erbauen ließ und ausführlich beschreibt. Er stieß seinen glänzenden Neubau unmittelbar an den Kleeblattabschluß der Grabkirche des Heiligen an. Und der gleiche Typ wiederholt sich in Neapel im Kor von S. Johann, der Stätte, die einst in der Südwestecke von Neapolis ein Heiligtum des Herakles trug, während das Beispiel von S. Klara und S. Johann-zu-Karbonara (mit der angefügten Sonnenkapelle) nur mehr eine verblaßte Erinnerung aus den 1400 bilden.

Im ersten Drittel der 500 erbaut der Bischof Pompon (514—532) die **Basilika von S. Marien an der Tribunalstraße.** Minoriten trugen sie in den 1500 ab; nur der Turm aus früherer Zeit steht noch an der alten Stelle und fällt dem Besucher durch seine krausen Einbauten von allerhand antiken Resten, namentlich einer schönen marmornen Ecksäule, auf. Es ist ein ehrwürdiger, aber hinfälliger Ziegelbau, der es wohl verdiente, besser erhalten zu werden. Wohlgestaltete Doppelfenster mit antiken Marmorsäulchen in der Mitte durchbrechen das obere mit einer Pyramide gekrönte Geschoß. Vielleicht stand hier Stefanos Santa Maria Rotonda?

Wie so vieles in Neapel umschlingt auch das der Zeit nach nächste Bauwerk, die schon erwähnte **Basilika der hlg. Restituta**, eine verwickelte Geschichte. Wie S. Severin, Donna Regina, die Hauptkirche zu S. Georgen, die Hauptkirche zu S. Paul u. a. Kirchen Neapels fällt auch sie genau in die Richtung der antiken Längsstraßen von Nordnordwest nach Südsüdost (I, S. 16) und füllt den engen Raum von etwa 100 Fuß zwischen zwei alten Straßen aus, der westlichen noch heute in der Via Donna Regina teilweise erhaltenen, und einer östlichen in ihrer ganzen Länge jetzt überbauten Straße, die an der Stelle und in der Höhe der westlichen Seitenkapellen von S. Restituta quer den Dom durchschnitt. Nun soll der Dom an der Stelle eines alten Apollotempels stehen, auf der Bischof Stefan gegen Ende der 400 oder Anfang der 500 die Basilika Stefania errichtet habe, während S. Restituta später in den 600 die Stelle eines Neptuntempels eingenommen hätte. Es ist schwer, sich von der Sachlage ein klares Bild zu machen. Der jetzige Dom, der auf den Plan Karls von Anjou (1272) zurückgeht, überdeckt rechtwinklig die beiden Längsstraßen, welche an S. Restituta östlich und westlich hinliefen. Nun muß das Schiff der letztern etwa bis an die rechte Säulenreihe des Dommittelschiffes gereicht haben; davor wäre der Vorhof anzunehmen und daranstoßend, also bis zur Tribunalstraße reichend, die Stefania, wenn man diese nicht etwa in dem ostwärts verlängerten Dome suchen will. Andere helfen sich in der Weise, daß sie annehmen, eine Konstantinsbasilika, die ursprünglich dem Heiland der Welt geweiht gewesen sei, habe in den 700, als man die Gebeine der hlg. Restituta von Iskia nach Neapel überführte, von ihr den Namen erhalten*). Diese

*) Die hlg. Restituta wurde unter Dioklezian in Kartago gemartert, ihr Körper durch dasselbe Schiff, auf dem sie den Flammen ausgesetzt worden war, in wunderbarer Weise nach Iskia geführt. Bertaux vermutet, die afrikanischen Kristen, die sich mit Priskus, dem Bischof von Kapua, und Gaudiosus, dem vormaligen Bischof von Abitina, vor den Vandalen nach Kampanien flüchteten, hätten die Gebeine der Heiligen nach Neapel gebracht.



Abb. 1. Kapelle der hlg. Restituta im Dom.

erste Kirche hatte ihren Abschluß im Norden; am Ende des 5. Jahrhunderts erbaute dann Stefanus im rechten Winkel dazu eine zweite nach Osten gerichtete Kirche, die Stefania, die mit der Restituta einen gemeinsamen Vorhof besessen habe.

Wie dem auch gewesen sein mag, die Säulen von S. Restituta, zum Teil aus afrikanischem Granit, zum Teil aus Zipolazzo, mit ihren guten korintischen Kapitellen sind ebenso wie die im Dome gegen die Pfeiler gestellten zweifellos antik (Abb. 1). Ihre große Anzahl und Gleichförmigkeit lassen darauf schließen, daß sie von demselben Bauwerk stammen und zu einer großen drei- oder gar fünfschiffigen Basilika gehörten, die mit ihrem Vorhof eine sehr stattliche Anlage gebildet haben muß. Beim Eintritt fällt die Weite des Mittelschiffes, 13—14 m, bei einer jetzigen Tiefe von nur 23—24 m*) sofort auf. Auch der Kor zeigt noch mit seinen zwei gerieften korintischen Säulen die alte Form aus der Zeit der Erbauung. Heute tragen je 7 Säulen 6 Spitzbogen, die aus den 1300 Roberts des Weisen stammen. Eine letzte Erneuerung erfuhr S. Restituta in den 1600, wobei denn auch sie in der Sündflut des Barock aufs empfindlichste entstellt wurde. An der Außenwand der Seitenschiffe findet man noch eine Anzahl der gleichen Säulen wie im Innern; sichtbar sind acht. Dazwischen haben auf beiden Seiten je fünf Kapellen Platz gefunden. So ist das Ganze auch hier wieder wie so oft in

*) Das Verhältnis bei der Hauptkirche S. Marien in Rom ist 18 : 83. Danach müßte sie etwa 65 m lang sein.



Abb. 2. Altarschranke links, Kap. del Principio in S. Restituta.

Neapel eine traurige Verstümmlung alter Herrlichkeit, aber auch so noch dem Freunde des ernsten altkristlichen Gotteshauses gerade an dieser Stelle doppelt willkommen, die von würdigen Denkmälern aus jener Zeit namentlich dem Wanderer, der aus Rom kommt, so überraschend entblößt erscheint.

Im Hauptschiff befanden sich zu beiden Seiten Marmorambonen, auf deren rechtem (zum Eingang gewendet) das Evangelium, dem linken die Epistel gelesen wurde, und die auf je 6 Säulen ruhten. Noch im Jahre 1582 waren sie vorhanden. Vermutlich gehörten den Schranken, welche diesen Teil der alten Kirche abzuschließen pflegen, die beiden Marmortafeln an, die im Jahre 1716 vom Kardinal Pignatelli in der Seitenkapelle der S. Maria-del-Principio eingemauert wurden (Abb. 2 und 3). In der Art von in Steinarbeiten übersetzten elfenbeinernen Altarvorsätzen gibt in 15 Bildern die eine die Geschichte Josefs, die andere die Marter des hlg. Jänner, die Geschichte Samsons, die Erscheinung des hlg. Georg wieder. Die Arbeit, besser auf der erstern, ist nur mittelmäßig und entstammt wohl den Händen örtlicher Künstler der 1100. Die Geschichte Josefs war in der Auffassung der Kirchenväter als Gegenstück zu der Leidensgeschichte Kristi schon zur Zeit des berühmten Stuhls des Maximian (um 431) völlig ausgebildet. Die gleiche Bilderfolge findet sich in den jüngst entdeckten Frischbildern von S. Maria Liberatrice auf dem römischen Forum.

Erwähnen wir noch den Kern der jetzt vollständig erneuerten Kirche zum hlg. Jänner-der-Armen bei den Katakomben, die aus den 700 stammt, so ist unsere Suche nach Denkmälern der Baukunst aus dem ersten kristlichen Jahrtausend in Neapel beendigt.

Was nun den Schmuck dieser Bauwerke betrifft, so beschränkt sich die frühkristliche Malerei auf die Wände, namentlich der Katakomben. Tafelbilder sind keine erhalten. Sie bedient sich derselben Werkmittel wie die Alten, der

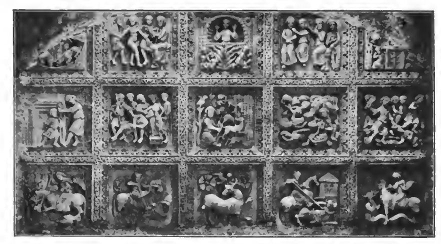


Abb. 3. Altarschranke rechts, Kap. del Principio in S. Restituta.

Frischmalerei in Wasserfarben auf die feuchte Kalkwand und der Leimmalerei in mit Leim oder ähnlichen Bindemitteln vermischten Farben. Wie die Malerei, so folgt auch das Mosaik der Antike; nur pflegen beide ihre Mittel in immer mehr vergröberter Form zu verwenden. Die Vorwürfe entnimmt man der kristlichen Geschichte des neuen Testamentes, dessen alttestamentlichen Grundlagen und Gegenstücken, den Apokryfen und der kristlichen Legende, ferner der Sittenlehre, dem Gebet, den Kirchenvorschriften, endlich auch der Geheimlehre. Dies alles wird dargestellt, indem ganz unbefangen antike Vorbilder nach kristlicher Auffassung umgebildet, mit kristlichen Merkzeichen versehen und sinnbildlich umgedeutet, mit antiken Schmuckformen kristliche Vorgänge verbrämt werden, und was dergleichen gegenständliche und förmliche Vermischung mehr ist, wie sie in einer Zeit der Zersetzung alter und der Heranbildung neuer religiöser Ideale zur Vor- und Darstellung gelangt. Je mehr damit die Gedanken beschäftigt sind, um so tiefer sinkt die Kunst der ausführenden Hand. Der Hauptzweck, den sie hierbei verfolgt, ist, neben dem Ersatz für den verlorenen heidnischen Schmuck die neue Lehre möglichst eindringlich zu erläutern, besonders die mit biblischen Bildern durchflochtenen Gebetformeln zu verbildlichen, auch die geschichtliche Größe und Grundlage des neuen Glaubens lehrhaft zu beweisen und zugleich dem Kunstbedürfnis des Lebens bei den großen kristlichen Wendepunkten der Geburt, der Taufe, der Spendung des Abendmals und des Todes zu genügen.

Die Malereien der neapolitanischen Katakomben haben ihre besondere Bedeutung; sie stehen zum Teil noch ganz rein auf antikem Boden. Der erste Vorsaal unterscheidet sich in nichts von der pompejanischen Art der Hausausschmückung. Trotz dieser heiter antiken Ausmalung (von der jetzt allerdings nur mehr spärliche Reste übrig sind), gehört er aber ebenso zu einer kristlichen Begräbnisstätte wie der zweite, der mit dem ältesten Bilde von Adam und Eva (aus dem 2. Jahrh.) in klassischen Erinnerungsformen die kristliche Anschauung

unmittelbar hervorhebt. Beide fallen noch in eine Zeit, da man die Musterstücke noch zur Hand hatte, die man in den Tagen, die zwischen dem Vesuvausbruche vom Jahre 63 bis zu dem verhängnisvollen von 79 liegen, zur Ausschmückung Pompejis verwendete. Naturgemäß kann dieser Schmuck noch keine andern Formen kennen, als die antik-hergebrachten, da man sich doch meist an die heidnischen Künstler und Handwerker halten mußte, und selbst die kristlichen kaum andere Vorlagen können gehabt haben. Auch hat diese friedliche Art des Zusammenarbeitens in Neapel nichts Auffallendes; sie ist offenbar ein weiterer Beleg dafür, daß man hier duldsam oder gleichgültig der Entwicklung des Kristentums zuschaute. Ist doch schon aus der Stattlichkeit und der sorglichen Anlage der Katakomben allein zu erkennen, wie ungehindert sich die kristliche Lehre an dieser Pflanzstätte griechischer Denkfreiheit und Wandelbarkeit ausbreiten mußte. Auch die Inschriften unterstützen eine solche Annahme.

Die Malereien der übrigen Räume, ebenso spärlich und ebenso schlecht erhalten, verteilen sich auf die nachfolgenden Jahrhunderte bis zu den 700 und 800. Als Erkennungszeichen des höhern Alters gelten die größere Kunstfertigkeit und vor allem die sorgsamere Vorbereitung der Wand und die Ausführung; je werkmännisch vollendeter, desto früher ist hier wie in Rom die Entstehung.

Im einzelnen sind hier wie dort die gleichen Vorwürfe: in der ersten Galerie der gute Hirte; der Profet Jonas; der arme Lazarus; Daniel in der Löwengrube; Moses Wasser aus dem Felsen schlagend; in der zweiten die Apostel Peter und Paul, die Bilder Verstorbener: Teoteknus (aus dem Anfange der 300), Bitalia u. a. m. Letztere, in der Stellung einer Beterin, ist beachtenswert durch ihre bedeutende und würdige Haltung. Das nicht häufige Bild der Betenden zwischen zwei Leuchtern soll auf Kristus als das Licht des Paradieses hinweisen. Die Apostel stellen den Typ dar, der sich in den 400 festsetzt: mit einem einfachen Reifen als Heiligenschein umgeben zeigt Petrus vollen Bart, kurze Haare, strengen Ausdruck, regelmäßige Züge, kräftigen Gliederbau, gelblichen Mantel; Paulus länglichen Kopf, freie Stirn, langen Spitzbart und blauen Mantel. Die Ausführung ist flüchtig auf hellem Grunde. Endlich sind noch ein paar frühe Kristusbilder erwähnenswert. Man unterscheidet bei ihm drei Typen: den hellenistischen jugendlich bartlosen Kristus, der bis in die 300 (seit den 200 mit reichem gelockten Haar) ausschließlich vorkommt. Dann stellt sich ihm der kurzbärtige freundlich milde zur Seite, so wie man ihn sich nach den Evangelien vorstellen mußte, der sich neben dem ersten und dritten noch lange erhält, um schließlich in der Auflebung wieder siegreich zur Geltung zu kommen. Der dritte Typ eines griesgrämig-greisenhaften Selbstquälers setzt mit den 400 ein. Einen Kristus dieses Typs bieten die Katakomben des hlg. Gaudiosus aus den 300—400 dar. An seinem mangelhaften Zustande und den „langgedehnten und öden Zügen des sog. bizantinischen Typs" (Kraus) dürfte aber mehr die wiederholte Übermalung schuld sein als die späte Zeit, in die man ihn deswegen setzen mußte.

Ähnlich wie die Taufkapelle der hlg. Restituta für die Baukunst von besonderer Wichtigkeit ist, hat die mystische Darstellung einer Gruppe von drei jungen Mädchen, die an einem Turme bauen, in der ersten Galerie einzigartige Bedeutung.

Sie stellt eine Erinnerung an das Buch des Hermas, den Hirten, dar, wie sie sich nirgend sonst findet. Dies seltsame, etwa um 140 n. Kr. vom Bruder des Pius, Bischofs von Rom, geschriebene Buch war besonders in hellenistischen Ländern wie Ägypten verbreitet. Der hlg. Ambrosius kennt es ebensowenig wie der hlg. Augustin, wohl aber führen es die Meister der kritischen Schule Alexandrias, Klemens und Origines, im Munde, so daß auch dieses Bildwerk Neapels wieder wie so viele andere der hellenistischen Zeit noch immer nach dem Osten weißt.

Wenden wir uns zu dem Mosaik- und Bilderschmuck der Taufkapelle von S. Johann, so haben wir verschiedene Werkarten wohl zu unterscheiden. Dem ursprünglichen Bau gehören zunächst allein die Mosaiken an. In früher Zeit schon, aber erst nach dem Einbau des Taufkirchleins in die Kirche der hlg. Restituta entstanden die großen gemalten Köpfe von Kristus und Maria in der Mitte der Wände, wo die Fenster waren. Alles übrige endlich ist späte gemalte Wiederholung der verlorenen Mosaiken, zum Teil ganz modern.

Der Eigenart musivischer Ausschmückung entsprechend verlieren sich die Bauformen unter dem Schmuck; nur ein kräftiges Gesims trennt das Viereck des untern Raumes von dem Achteck mit Zwickeln in den Ecken, auf denen die Kuppel ruht. An den Wänden befinden sich rechts und links von den nun vermauerten Fenstern auf graublauem Grunde je ein Täufling in faltenreichem Gewande, mit kurzgeschnittenem Haar, einen Kranz in den Händen. Die Bewegung ist frei und würdig: die weiße Gewandung mit tiefer grünlicher Schattengebung natürlich; auch die Ausführung der Kränze erinnert noch an die Stilleben Pompejis. In den vier Zwickeln sind vielleicht schon von späterer Hand drei Mosaiken, die Wahrzeichen der Evangelisten darstellend. Den achteckigen Fries füllt allerhand Getier, namentlich Hirsche und Schafe mit dem guten Hirten zwischen Palmen aus, auch sie noch gut in Zeichnung und Haltung. Nun erst beginnt die halbkugelige Kuppel, deren Mosaiken leider zum größten Teile zerstört sind. Im Scheitel befindet sich auf blauem Grunde, der mit goldenen und weißen (= silbernen) Sternchen besetzt ist, das konstantinische Kristuszeichen mit griechischem Α und Ω, darüber ein grüner Kranz, den eine Gotteshand aus der Einfassung heraus hält. Die letztere trägt auf Goldgrund formelhaft wiederholt je zwei an Gefäßen pickende Fasanen, Perlhühner, Tauben. Strahlenförmig gehen von diesem Mittelpunkte acht Abteilungen aus, die durch breiter werdende Bänder mit allerhand Stilleben, von Enten und Rebhühnern belebten Pflanzen, die aus Gefäßen wachsen, nach hellenistischer Art getrennt sind. Jede Abteilung wird durch einen bläulichgrünen Vorhang eingerahmt und trägt, freilich heute nur mehr in der Übermalung oder gar nicht mehr kenntlich, Geschichten aus dem Neuen Testament von erfreulich großer Auffassung.

Damit ist in einem Beispiel, das wiederholte Vertiefung lohnt, der Schatz der malerischen Kunst dieser Zeit in Neapel erschöpft. Wohl wird noch ein Bildnis Teodorichs des Großen erwähnt, der als Trajan dargestellt war. Prokop, der Geschichtsschreiber von Byzanz († gegen 565), erzählt, es habe sich auf dem „Forum" Neapels befunden (das ja, wie wir sahen, die Überlieferung vor den Dioskuren-

tempel bei der Hauptkirche von S. Paul verlegt) und „aus lauter kleinen bunten Steinen" bestanden. Noch zu Lebzeiten Teodorichs fiel der Kopf herab, und gleich darauf starb der König (526). Acht Jahre später lösten sich die Steinchen vom Leibe, und Teodorichs Neffe Atalarich war des Todes. Dann fielen sie kurz nachher von der Scham, und Teodorichs Tochter Amalasunta verschied. Als dann die Goten Rom belagerten, löste sich auch der letzte Teil des Mosaiks und fiel herab . . . Hiernach war also der große Ostgote als Idealbild eines römischen Kaisers unbekleidet dargestellt, aber wie und wo, wenn nicht etwa als Wandbild einer Halle, bleibt unsrer Einbildungskraft überlassen.

Will man die Mosaiken der Taufkirche von S. Johann in den allgemeinen Gang der Kunstgeschichte einreihen, so ist man versucht, sie mit denen in der Taufkapelle von Ravenna in Beziehung zu bringen. Der Ausgangspunkt dieser musivischen Kunst scheint wie für die künstlerische Wandbekleidung der hellenistischen Zeit überhaupt Alexandria gewesen zu sein. Mit diesem standen Neapel und sicherlich auch die zweite große Hafenstadt des frühen Mittelalters Ravenna in reger Verbindung, das anderseits auch von Byzanz aus auf dem Land- und Seewege künstlerische Anregung aller Art erhielt. Ungezwungen würde sich also die nahe Verwandtschaft zwischen Ravenna und Neapel, die weit entferntere zwischen Rom und letzterem erklären. Durch die Mosaiken dieser Zeit in Ravenna und Neapel geht ein gemeinsamer Zug feineren und freieren Kunstempfindens, dessen Quellen außerhalb der römischen Welt Italiens, und, wie die Dinge liegen, nirgend anders als in Alexandria zu suchen sind, wo wieder einmal aus der Verschmelzung des noch lebenskräftigen Griechentums mit der ägyptisch-östlichen Welt kunstfertige Geschlechter mit neuen Anschauungen entstanden waren, die sie mit ihren Erzeugnissen über das frühkristliche Italien verbreiten. So ist wiederum ein großes Stück der Kultur der Auflebung und der auf ihr beruhenden der Jetztzeit auch hier auf die hellenistische Kultur des Ostens zurückzuführen!



Abb. 4. Eierburg. (Kastell dell' Uovo.)

## 2. Hohenstaufen und Anjoinen.

Abgesehen von den wenigen Denkmälern künstlerischer Tätigkeit, die wir im vorigen Abschnitt besprochen haben, bildet das halbe Jahrtausend des Herzogtums Neapel (568—1130) für Neapel selbst eine ungeheure Leere. Mehr noch als das übrige Italien scheint das freie Neapel dieser Zeit unfähig gewesen zu sein, in der staatenbildenden Wirrzeit des frühen Mittelalters künstlerisch bedeutsame Aufgaben irgend welcher Art zu lösen. Wir müssen uns außerhalb der Stadt begeben, wenn wir etwas mehr als spärliche Reste einer Kunsttätigkeit entdecken wollen.

Aus der Normannenherrschaft (1130—1189) ragen einige Bauten Neapels in die Zeit der Hohenstaufen hinein (1194—1266). Um diese Zeit entstand der erzbischöfliche Palast; er ist aber so häufig und zuletzt 1647 so gründlich umgebaut worden, daß von seinen ursprünglichen Formen so gut wie nichts übrig geblieben ist. In die gleiche Zeit fällt die Gründung der kleinen Kirche S. Marien-zu-Piedigrotta. Auch sie ist dem allgemeinen Schicksal neapolitanischer Änderungswut nicht entgangen und hat ihre ursprüngliche Eigenart ganz eingebüßt. Den Grundriß bildete ein lateinisches Kreuz, die Stirnseite zeigte nach der Grotte, der Altar lag im Osten. Anfangs 1500 verkürzte man den langen Arm, machte aus dem lateinischen ein griechisches Kreuz und verlegte die Stirnseite an die jetzige Stelle. — Am längsten pflegen den Stürmen der Zeit und der Mode die Befestigungswerke zu trotzen. Die festen Burgen des Neapel jener Tage bildeten die Eierburg (Kastell dell' Uovo, Abb. 4) der Pizzofalkone und das Kapuanerschloß. Welcher Gestalt sie zur Zeit der Normannen waren, wissen wir nicht. Die Eierburg umschloß eine alte dem Heiland der Welt geweihte Kapelle. Was endlich der Feuergeist des größten aller kristlichen Beherrscher Italiens, der Hohenstaufe Friedrich II. in Neapel an Burgbauten schuf, wird wie anderswo (Trani, Bari usw.) auf

normannischer Grundlage entstanden sein. Als Träger von Befestigungen kommt der Pizzofalkone, der diesen Namen zur Staufenzeit annimmt*), nicht in Betracht. Zwischen 492 und 496 soll sich dort an der Stelle des heutigen Ferdinandplatzes das älteste dem hlg. Severin geweihte Kloster Neapels erhoben haben. Es war wie die meisten jener Zeit befestigt, aber doch nicht stark genug, um nicht gerade durch seine Schwäche gefährlich zu erscheinen. Als 902 die Sarazenen unter dem grausamen Ibrahim-ibn-Ahmed in Kalabrien einfallen und Neapel bedrohen, läßt der Herzog Gregor III. von Neapel im Einverständnis mit Bischof Stefan die Mauern des Klosters niederreißen, damit es nicht eine leichte Beute der Ungläubigen werde, wo sie sich festsetzen könnten. Die Gebeine des Heiligen werden in dem jetzigen Kloster zu den hlg. Severin und Sosio in Sicherheit gebracht, und, o Wunder! unmittelbar darauf stirbt der Sarazene eines plötzlichen Todes vor Kosenza. Seine Horden kehren nach Afrika zurück; Neapel ist gerettet. Aber die Mauern des Pizzofalkone werden nicht wieder aufgebaut. Die Mönche ziehen sich in die festere Eierburg zurück und gründen oder erweitern dort das feste Kloster zum Heiland, von dem aus sie ihre reichen Besitzungen außerhalb verwalten. Hierher zieht sich 1036 Sergius III. Herzog von Neapel nach einem stürmischen Leben müde zurück; hierher läßt 1140 der große Normanne Roger Volk und Edle von Neapel zusammenrufen, um über das Wohl der Stadt zu beraten. Die Mönche werden vertrieben, die Feste wird ausgebaut und trägt in der Folgezeit noch unter den Anjoinen manchmal den Namen Normandia. Aus der Zeit Wilhelms II. soll das große Tor der Burg stammen. Indes liegt auf der Hand, daß sie weniger als Festung denn als Zufluchtsort Bedeutung gehabt haben kann. Selbst von dem höhern Pizzofalkone beherrscht und von der Außenwelt leicht abzuschneiden und durch Wassermangel auszuhungern, ist sie ihrerseits durch die niedere und entfernte Lage gar nicht imstande, die Stadt zu beherrschen, und es entspricht dem klaren Blick Friedrich II., wenn er seine neapolitanische Burg an die Stätte des Kapuaner-Schlosses verlegt.

Die Eierburg, wie sie im Volksmunde seit alters genannt wurde, benutzte er als Schatzhaus, zu welchem Zwecke er sie 1221 erweitert haben soll. In Verbindung damit werden von Vasari ein Florentiner Werkmeister Fuccio, der hier „Türme errichtete", und kein Geringerer als Nikolaus Pisano (um 1206—1280) erwähnt. Auch bestimmte der Kaiser sie zum Wohnsitz seiner Gemahlin und befahl 1237 Angelo Marra, sie an Johann Amato zur sofortigen Verfügung der Kaiserin zu übergeben. Unter Manfred werden einige Ausbesserungen erwähnt: 1262 wohnte er hier, von wo die katalonischen Gesandten seine Tochter, die Braut des Infanten Peters von Aragon, abholten. Die weitern Schicksale der mit ihren trotzigen Formen in das Meer ragenden Burg, die auch den unglücklichen Konradin und die zweite Tochter Manfreds Beatrix**) als Gefangene in ihren

*) Der alte Name ist Echia, auch Egla und Euple, Emple, für den Osthang insbesondere. Wir erinnern uns, daß hierher der Palast des Lukull hinüberreichte, und daß 476 Odoaker den letzten römischen Kaiser Romulus Augustus hierher verbannte.

**) Sie schmachtete hier unter der Rache der Anjoinen 18 Jahre lang und ist das einzige Kind Manfreds, das die Freiheit wieder erhielt, als 1284 Karl Fürst von Salern in die Hände Roger Lorias geriet.



Abb. 5. Gewundene Säule vom Bergschloß Friedrichs II. bei Andria und Grabmal der Agnes und Klemenzia Durazzo in S. Klara.

Mauern sah, mag der für das furchtbare Trauerspiel des Endes der Hohenstaufen empfängliche Deutsche an anderer Stelle nachlesen: hier muß der Hinweis genügen, daß wir von Friedrichs Hand an der Burg des Heilands (S. Salvatore), wie sie neben Normandia und Kastell dell'Ovo fortgesetzt genannt wurde, keine Spur mehr entdecken können. Ebensowenig wissen wir von den Erweiterungsbauten Karls von Anjou, der seiner Gewohnheit gemäß möglichst jede Spur tilgen ließ, die ihn an die verhaßten Hohenstaufen hätte erinnern können. Kunstgeschichtlich wird die Eierburg nur noch einmal im Zusammenhang mit Jotto erwähnt, der auf Geheiß Roberts des Weisen (1329 bis 1332) die Kapelle des Heilandes mit Frischbildern ausmalte, wenn hier nicht eine Verwechslung mit der Schloßkapelle der Neuen Burg vorliegt, wie es häufig geschieht (vgl. Neapel III). Jedenfalls wurde erstere zerstört, als Karl VIII. von Frankreich die Burg 1495 erobert und sein Nachfolger Ferdinand II. (1495 bis 1496) sie gründlich verwüstet hatte, und von den Bildern ist keine Spur mehr vorhanden*). Ihre jetzige malerische Gestalt verdankt sie im wesentlichen den Festungsbauten des spanischen Vizekönigs Peter von Toledo (1532—1553).

Nicht viel mehr wissen wir von Friedrichs Tätigkeit am Kapuaner Schloß, der heutigen Vikaria, das er zu seinem eigentlichen Wohnsitz ausbaute. Die Überlieferung läßt es von dem Normannenkönig Wilhelm I. (1154—1166) errichtet werden. Wahrscheinlich hat auch er nur ein vorhandenes Kastell erweitert oder verstärkt. Es reichte über seinen jetzigen Umfang beträchtlich hinaus und beherrschte die Stadt vollkommen. Der weitere Umbau unter Friedrich II. erfolgte ebenfalls, wie die sonst unverbürgte Nachricht Vasaris will, von Fuccio und Nikolaus Pisano. Vielleicht ist noch in dem klaren Grundriß, den scharfen geraden Linien und der einheitlich trutzigen Form des Baues der Sinn des großen Kaisers zu erkennen. In seinen Mauern, deren Festigkeit der Todfeind der Staufen Karl I. sehr wohl erkannte und benutzte, spielte sich seitdem das Geschick der

*) In einem jetzt als Küche für Soldaten benutzten Raume befinden sich einige unkenntliche Reste von Wandbildern, die in späterer Zeit entstanden oder übermalt sind; das ist alles.

Anjoinen und Aragonesen zum großen Teile ab. Gegen das Ende der aragonesischen Herrschaft wird er, seitdem die neue Stadtmauer von 1484 unter Ferdinand I. ihn in sich aufgenommen hat, fürstliche Residenz. Alfons II. bewohnt sie als Herzog von Kalabrien. Die letzten Fürstinnen des vertriebenen Hauses Aragon, insbesondere Isabella, wohnten hier, und 1517 sehen ihre Räume die glänzenden Hochzeitsfeste ihrer Tochter Bona Sforza. Dann kommt sie durch Karl V., der hier 1535 verschiedenen Festlichkeiten beiwohnte, als Geschenk an den Fürsten von Sulmona, Launay. Aber schon 1536 vereinigt Peter von Toledo hier die zerstreuten Gerichtshöfe Neapels und verwandelt das „Paradies der Liebenden, das Entzücken königlicher Frauen und die denkwürdige Gaststätte" in das nüchterne, reichlich verwahrloste Gerichtsgebäude, das es noch heute ist.

Weder der Zerstörungswut der Anjoinen, noch der Sorglosigkeit und Barbarei später Geschlechter ist es indes gelungen, alle Spuren des großen Kaisers selbst in Neapel ganz zu verwischen, auf dessen Antlitz fast wie auf dem Spiegel seines Meeres geschichtliche Daten oft leichthin und spurlos zu verschwinden scheinen. Es ist hier nicht die Rede von der Universität, die Friedrich II. 1224 für sein ganzes Reich in Neapel gründete, obwohl es auch heute noch ein hoher Genuß ist, den Gedanken nachzugehen, die seinen umfassenden Geist bei ihrer Gründung leiteten*). Vielmehr finden sich an zwei Stellen noch wenn auch nur bescheidene Überreste aus seiner Zeit. In der Kirche zu S. Klara, dem „Pantheon Neapels", befinden sich rechts und links am Hochaltar zwei gewundene Säulen, die 1763 und 1766 mit Laternen versehen wurden und als Osterleuchter in Benutzung standen (Abb. 5). Sie befanden sich ursprünglich nebst zwei andern sorgfältig von einem Bartel Kiarini aus Holz nachgeschnitzten auf der Brüstung der Marmorschranken, die den Kor vom Hauptschiffe trennten, und trugen das Gebälk, an dem die Lampen hingen. Die zwei echten Marmorsäulen nun stammen aus der Kirche zu S. Marien-des-Bergschlosses (Kastel del Monte) bei Andria in Apulien, der herrlichen und wohlerhaltenen Schöpfung Friedrichs. Sie sind aus einem Stück Marmor und mit Kapitellen aus dem Kalkstein von Andria, fünffach gewunden. Die Windungen sind durch vier Perlenschnüre mit Akantusblättern darüber getrennt. Drei Windungen sind gerieft; sie wechseln mit zwei andern ab, die mit Weinlaub und Trauben in Flacharbeit verziert sind, inmitten denen Winzerputten spielen, nach Art des Schmuckes der 1000 und 1100 in kräftigem Naturalismus: So pflegte man sich die Säulen vom Tempel Salomos vorzustellen. Die Mischkapitelle sind schwer und tragen an drei Seiten siegelartig den staufischen Adler mit ausgespannten Flügeln, an der vierten einen Frauenkopf. Die Säulen lagen verlassen bei dem Bergschloß Friedrichs. König Robert ließ sie 1317 zu Schiff von Barletta nach Neapel schaffen, wo sie nun ein anjoinisches Denkmal schmücken, in dem noch heute der Geist des Hasses gegen die großen Schwabenkaiser nicht ganz erloschen ist**).

*) Vgl. Raumer, Hohenstaufen, Bd. III, S. 558 ff.

**) Vgl. die ungeschichtlichen Ausführungen des jüngsten Geschichtsschreibers von S. Klara, Benedikt Spila, Un Monumento di Sancia in Napoli, 1901, S. 1 ff., S. 89.

Bedeutender als diese zwei Bruchstücke, die hohenstaufischer Kunstsinn verwendete, ist ein Raum, den Vergessenheit und klösterliche Einsamkeit vor der Zerstörung durch die Anjoinen bewahrt haben mögen. Er liegt mitten in dem modernisierten Kloster des hlg. Augustin-zur-Münze (alla Zecca), dessen Kapitelsaal er bildet, und seine schönen Verhältnisse sind eigenartig und eingehenderer Forschung würdig. Zwar wird auch die Gotik dieses Saales für französisch erklärt, obgleich ihre Formen in Frankreich „ziemlich selten", in Italien „einzig" sind. Aber diese ganze Frage des französischen Einflusses in Süditalien ist durch nazionale Eitelkeit in falsche Bahnen geraten und bedarf sehr der Berichtigung. Da das Kloster zur Münze bereits 1259 unter Manfred den Augustinern überwiesen wird, so entstand der Kapitelsaal offenbar zur Hohenstaufenzeit, und seine Formen seien daher bis auf weiteres als Staufengotik ausgelegt. Der Saal ist viereckig, von gleichen Seiten und wird heute leider ausgefüllt durch die hohen Gerüste eines Tuchwarenlagers*). Die Decke ist gewölbt und ruht in der Mitte auf zwei schlanken zusammengesetzten und beringten Säulen aus weißem Marmor. Die sie krönenden Kapitelle sind antik, die darauf befindlichen Adler nicht hohenstaufisch. Vielleicht wurden sie schon von Freunden der Anjoinen dafür gehalten, wie denn einer davon zerstört und an seine Stelle die Lilie der Anjoinen gesetzt worden ist. Die Kreuzgewölberippen treten stark hervor. Die sechs Schlußsteine der Gewölbe sind rund und mit den Flachbildern des Heilandes und verschiedener Heiliger geschmückt. Die Kragsteine, die an den Wänden die Gewölbegurte tragen, bilden einmal ein schwerer Adler, dann auch grobgearbeitetes Blattwerk und groteske menschliche Figuren. Es ist ein hoher schöngestalteter Saal, der sich jetzt im ersten Stock befindet, ursprünglich aber auf ebener Erde lag und an den Kreuzgang des Klosters anstieß. Er öffnete sich nach dem Gange in drei kräftigen Spitzbogen: der mittlere noch erhaltene ist höher und schmaler; er erhielt später im Jahre 1500 einen Querbalken und die Wappen der Marra. Bemerkenswert sind vor allem die Säulen. Sie ruhen auf einem Sockel, den ein auf den Kopf gestelltes dorisches Kapitell bildet. Der untere längere Teil des Säulenschaftes ist hinzugefügt, der obere kürzere samt gutem Kapitell spätrömisch. Die Zahnschnittleiste unterm Kapitell wiederholt sich an der Ansatzstelle. Über den Zusammenhang dieses schönen Baues mit der Kunst der Zeit Friedrichs II. muß noch eine nähere Untersuchung aller in Betracht kommenden Denkmäler Aufschluß geben.

Hand in Hand mit dem Sturze der Hofenstaufen und der Ausrottung der Spuren ihrer Tätigkeit durch Karl I. geht eine ebenso große Leidenschaft, in zahllosen frommen Werken die Zeit der großen Hohenstaufen vergessen zu machen und für sich selbst die Gunst der Kirche, des Himmels und der Bevölkerung zu gewinnen. Wer die Geschichte der Anjoinen schreiben will, wird einen großen Teil davon neben der Aufzählung ihrer meist nicht sehr einwandfreien politischen Taten mit großartigen Kirchenbauten und frommen Stiftungen ausfüllen müssen.

---

*) Der Saal gehört seit 1900 der Firma Askarelli, Rettifilo Nr. 180.

**) Pietro di Stefano, Descrittione . . di Napoli, 1560, S. 36b.

Damit sollte ein unruhiges Gewissen beschwichtigt, volkstümliche Dankbarkeit erworben werden. Was künstlerisch durch eine solche Tätigkeit gewonnen wird, ist zwar im Grunde nicht übermäßig befriedigend, immerhin aber für Neapel glänzend und bedeutend genug. Vor allen Dingen berührt sie fremdartig und wirkt auch heute noch trotz allen Bemühens der Jahrhunderte, sie ihrer Umgebung anzupassen, seltsam und unstimmlich. So wenig wie das Herrschergeschlecht selbst hat trotz großartiger Anstrengungen auch ihre Kunsttätigkeit im Boden Neapels Wurzel zu schlagen vermocht.

Die Zeit der Anjoinen (1266—1442) ist die der Gotik in Neapel und zwar derjenigen Gotik, wie sie sich in Toskana entwickelt hatte. Nur vereinzelte Beispiele rein französischer Gotik sind vorhanden; so vor allem die Lorenzer-Kirche.

Es ist schon oft betont worden, wie fremd dieser Stil dem italienischen Geiste von jeher gewesen ist. Vielleicht liegt dies zum großen Teil darin begründet, daß er sich nicht langsam und folgerichtig vor den Augen des mit antiken Formen gesättigten südländischen Volkes entfalten konnte, sondern mit dem ganzen Reichtum des einseitig in der Fremde entwickelten Bauganzen fertig vor sie hingestellt wurde. Dies Bauganze aber läuft schon an und für sich dem natürlichen Empfinden des Italieners schnurstracks entgegen. Sein künstlerisches Auge verlangt das geräumig Gleichartige, in dem sich wagerechte und senkrechte Linien dem Auge stets meßbar, dem Raumsinne stets fühlbar das Gleichgewicht halten. Die Einseitigkeit der gotischen Senkrechten, das unbestimmte des schier unermeßlichen Strebens in dunstige, traumhaft verlorene Höhen, das Waldweben der gotischen Pfeilermassen, die durch dies ungeheure Streben in die Höhe bedingte Notwendigkeit, alle Maße und Massen in strengster Rechnung unfrei und einseitig zu entwickeln und jeden Zierrat somit unter folgerichtigem Zwange an die vorgeschriebene Stelle zu setzen und die Freiheit des bildnerischen Schmuckes ganz zu vernichten — alles das widerspricht einerseits dem klaren, abgerundeten, durchaus festumrissenen Formgefühl des Südländers, dessen an Lichtfülle gewöhntes Auge keine Unbestimmtheit, dessen Farbensinn keine gebrochenen Töne liebt, anderseits seiner Freude am zwanglos formenden Spiel der Einbildungskraft, die sich ausleben möchte, lustig und frei, nicht immer nach den strengen Vorschriften eines Stilgesetzes, sondern nach dem freien Schalten und Walten einer künstlerischen Laune. Es ist bezeichnend, daß der gewaltigste Versuch, den die Gotik in Italien gemacht hat, der Dombau von Siena, ein unvollendetes Bruchstück geblieben ist, während im deutschen Norden die Kraft, in diesem Stil zu denken, nach Jahrhunderten noch groß genug war, daß der Kölner Dom erst 600 Jahre nach seinem Beginn vollendet werden konnte. Bis auf den Namen ist dem Italiener diese gotische Formen- und Gedankenwelt unlieb. Vasari meinte, sie sei von den „Goten" erfunden, eine barbarische Kunst, vor der der himmlische Vater sein Land hätte bewahren sollen, und Goethe jauchzt in Italien auf, die gotischen Zierweisen „Gott sei Dank auf ewig los zu sein".

Es entspricht ganz dieser Abneigung gegen das Übergewicht der Senkrechten, wenn die Denkmäler der anjoinischen Gotik in Neapel im Laufe der folgenden Jahrhunderte mit rastloser Emsigkeit „umgewandelt" werden, und man ihnen,

soweit nur immer möglich, durch Einziehen von flachen Holzdecken u. dgl. mit der unorganischen Wagerechten zu Leibe ging, um ihnen das gotische Lebenslicht so gründlich wie möglich auszublasen. Daß dies leider sehr erfolgreich gewesen ist, wird der Leser, der uns nun auf einem Gange durch die Bauten der Anjoinen in Neapel begleiten will, nicht ohne Mißbehagen bemerken. Anderseits ist es auch hier wie bei den antiken Standbildern des Museums nicht ohne künstlerischen Reiz, sich rückwärtsschauend aus dem seltsamen Mischmasch des Gegenwärtigen das ursprünglich vom Baukünstler gewollte Werk zurückzuerarbeiten.

Wir beginnen mit den Kirchenbauten. Der Italienfahrer weiß, daß er in diesem Lande der Gotik nachgehend auf einige mächtige Schmuckformen verzichten muß, auf die sein Auge in der nordischen Heimat mit stolzer Befriedigung ruht: die prächtigen Turmbauten, die sich in herrlichem Aufstreben oft doppelt der Stirnseite vorlegen, fehlen ganz ebenso wie das malerische Ganze der reichverzierten Strebepfeiler und das Maßwerk der Fenster. Auch in Neapel gibt es keine ragenden gotischen Türme, und die Strebepfeiler liegen verborgen zwischen den in regelmäßiger Flucht an den Seiten sich hinziehenden Seitenkapellen. Nur bei S. Klara wirken sie ein wenig an der Ostseite, wie sie mächtig in einem Wurf und unverjüngt emporsteigen, baukünstlerisch mit, um dem Äußern ein würdevolles Ansehen zu geben; bei allen übrigen gotischen Kirchen Neapels wird man aber vergeblich nach einer derartigen Wirkung suchen, und da die Korbildung wie üblich in der italienischen Gotik an dem einfachen Abschluß ohne Umgang festhält, so ist auch hier von keiner reicheren Entwicklung die Rede.

Unscheinbar genug tritt ihm denn auch an der Tribunalstraße die früheste und reinste gotische Gründung der Anjoinen, die S. Lorenzerkirche entgegen. Das Äußere ist von der hübschen Eingangspforte abgesehen ganz unbedeutend. Bekanntlich hat diese Schmucklosigkeit italienischer Kirchen nicht nur eine künstlerische Abneigung dagegen zur Ursache; vielmehr soll nach der in den 1100 und 1200 zur Geltung gelangenden Ausdrucksform der kristlichen Kirche aller Schmuck besonders auf das Innere verwendet werden; das Äußere ist nebensächlich, und sein Schmuck bezieht sich auf die Zeit vor dem Gesetz, auf die Heidenwelt und ihr Verhältnis zum kommenden Erlöser (Kraus). Der Glockenturm vom Jahre 1487 ist schlicht und ist in seiner unvollendet gebliebenen Gestalt formlos und unentwickelt*). Der Kor hat die schöne französische Bildung mit Umgang und Kapellenkranz als einziger dieser Art in Neapel.

Die Baugeschichte der Hauptkirche von S. Lorenz leidet unter einiger Unsicherheit der Überlieferung. An der gleichen Stelle befand sich bereits eine alte dem hlg. Lorenz geweihte Kirche, die schon im 10., nach andern schon im 8. Jahrhundert erwähnt wird. Sie kam in den Besitz der Bischöfe von Aversa, deren einer sie 1234 (oder 1224?) den Minoriten überwies. Vor der Schlacht von Benevent soll dann Karl I. dem hlg. Lorenz einen prachtvollen Neubau gelobt

*) Da Franziskanerkirchen wie S. Lorenz überhaupt keine Glockentürme zu haben pflegen, so ist dieser Turm auf Gründe besonderer Art zurückzuführen, die hier näher darzulegen nicht der Ort ist.

haben, der sofort nach dem Siege begonnen, aber erst im Jahre 1284 als der Vollendung nahe bezeichnet wird. Auch Karl II. (1285—1309) trug noch zu seiner Verschönerung bei, aber erst Robert der Weise (1309—1343) scheint ihn 1324 endgültig vollendet zu haben. Die Stirnseite mit der schönen Pforte wird dem berühmten Rechtsgelehrten und Großprotonotar Karls II. und Roberts des Weisen, Bartel von Kapua verdankt.

Betritt man das Innere, so überrascht der Widerspruch der Formen einer einschiffigen schlanken gotischen Kirche mit der barbarischen Modernisierung, der man sie anfangs der 1600 unterwarf. Ihr „Henker" war der Bruder Gennaro Rocko. Brüder und Baukünstler warfen sich wetteifernd auf das „Gerümpel": alles wurde auf den Kopf gestellt. Das Pflaster wurde in großen Marmorfliesen erneut, die alten Grabsteine mit ihren Flacharbeiten der 1300 und 1400, welche die Gräber Florentiner Kaufleute und edler Neapolitaner schmückten, wurden entfernt. Die Säulen bedeckte man mit Stuck, die langen gotischen zweiteiligen Fenster des Schiffes, vier auf jeder Seite, machte man rechteckig, die Spitzbögen verwandelte man in Rundbögen. Die Scheidewand zum Kor legte man nieder, zerstörte die im Wege stehenden herrlichen Denkmäler des Wilhelm Stendardo, Großkontestabels des Reiches, ein Werk des Kosmaten Peter; des Robert von Anjou, Fürsten von Tarent; des Ludwig, Roberts Sohnes, der 1310 starb und mit seiner Gemahlin Jolanda von Aragon zusammen begraben war. Ebenso zerstörte man die beiden wohl noch von der alten Kirche herrührenden Marmorambonen, die inmitten des Schiffes und der erneuten und verwandelten Kapellen standen. Stuck bedeckte alles, zog an den Wänden entlang in Aufbauschungen, in Blattwerk, in Kartuschen. Der Pinsel des Tünchers überweißte die Frischbilder, und daraus wurde der scheußliche Überzug von heute. Vor 40 oder 30 Jahren wurden die Wände dann noch mit gelber Ölfarbe überzogen und gefirnißt, was ihnen den Schein gemalten Holzes gibt. Nur der Korabschluß wurde verschont, weil er glücklicherweise verlassen war und als Rumpelkammer diente*).

Das traurige Schicksal der Lorenzerkirche ist typisch für die Kirchen Neapels: mit mehr oder minder gleicher Schwere legt es sich ähnlich auf alle. Ein Glück ist es stets zu nennen, wenn gänzliche Verwahrlosung irgend einen Teil wie hier den Korumgang den Augen der Neuerer entzog, und wenn ihr erster Feuereifer unter dem sprichwörtlichen Entnerven des neapolitanischen Himmels erlahmt. Um so verdienstvoller erscheint das Werk der trefflichen Männer, die heute mit unermüdlicher Ausdauer für eine Wiederherstellung der ursprünglichen Schönheit von Neapels alten Denkmälern kämpfen und, wie das Beispiel von S. Klara, des Triumfbogens der Neuen Burg usw. zeigt, dies trotz aller Schwierigkeiten (die nur einer, der Neapel kennt, richtig zu beurteilen weiß) durchzusetzen verstehen!

---

*) Napoli Nobilissima, IV, S. 68. Übrigens soll die Kirche neuerdings bedrohliche Zeichen des Einsturzes geben.

Haben wir erst unsern Unmut über die Mißhandlung dieses Bauwerks überwunden, so bringt eine nähere Prüfung auch manchen Genuß. Das einschiffige Innere ist weit und stattlich, mit einer getünchten Kassettendecke flach gedeckt und von einem wundervollen Triumfbogen mit kühner Spannung nach den Kreuzarmen zu abgeschlossen. Dank seiner Weite entzog er sich den Künsten der „Brüder und Baukünstler" der 1600. Die häßliche Decke, deren Mitte eine ganz unverhältnismäßige Himmelfahrt der hlg. Jungfrau einnimmt, setzt sich auch über das enge Querschiff fort und verbirgt das farbenreiche Gebälk des offenen Dachstuhls, während der Kor sein schlankes gotisches Kreuzgewölbe zeigt. So wie dieser sich heute dem Auge darbietet, trägt er mehr als alles übrige dazu bei, den Eindruck des Ganzen zu stören. Indem man die Öffnungen ausfüllte, die zu dem echtfranzösischen Korumgang mit seinen sieben schlanken Kapellen führten; den Fußboden erhöhte; den ohnehin schon mächtigen Altar Johann Merlians von Nola durch Stein nachahmendes Holzwerk ins ungeheuerliche vergrößerte und nach vorn ins Kreuzschiff schob: ist es unmöglich geworden, sich vorzustellen, welch wundervollen Anblick die ursprüngliche Anlage vom Eintritt aus muß geboten haben. Das weite, kühn gespannte Schiff mit seinen einfachen strengen Formen nahm den Blick hinüber in den prächtigsten und reichsten Kor, den Neapel überhaupt zu bieten hat, und dessen tadellose Einzelheiten an die beste französische Arbeit erinnern. Ergänzt man sich noch diesen Eindruck durch den milden Farbenglanz bunter Fenster und die leider fast verschwundenen Wandbilder der Kapellen des Korumganges, so wird man mit tiefem Bedauern inne, welch edles Kleinod hier zerstört vor uns liegt. Und wie erlaubt uns die geschichtliche Überlieferung noch überdies, es zu beleben! Es war am 26. März des Jahres 1334, am Ostersamstag; da lehnte während der Messe einsam gegen eine der Marmorsäulen ein junger neapolitanischer Student namens Hans Boccaccio und sah die schönste der Frauen in das Gotteshaus eintreten, Maria von Aquino, die natürliche Tochter Roberts des Weisen. Tief senkten sich die Augen der beiden jungen Wesen ineinander, und aus der Begegnung entsproß jene Liebe, die wenigstens auf seiten Boccaccios bis zum Tode Marias währte, und die der Dichter in seiner Fiammetta unsterblich gemacht hat. Ein ähnliches Begegnis hatte sieben Jahre vorher sein großer Landsmann Petrarka in der Klarakirche zu Avignon gehabt, wo er seine berühmte Laura zum ersten Male erblickte. Und in dem Kloster zu S. Lorenz in Neapel wohnte der rastlose Dichter am 25. November 1343, als jenes gewaltige Unwetter losbrach, das die furchtsamen Neapolitaner glauben machte, das Ende der Welt sei gekommen. Auch dies Unwetter ist unsterblich geworden durch Petrarkas klassische Beschreibung in einem Briefe an Hans Kolonna. Dem 1343 gestorbenen König Robert, seinem erhabenen Gönner, widmete der Dichter auch nach dessen Tode noch hochtönende und ergebene Preislieder. So umschweben uns an dieser Stätte die Bilder großer Toter und lassen uns vergessen, wie wenig die Gegenwart mit der Größe jener Menschen und Tage zu stimmen scheint. Fügen wir noch hinzu, daß wir wohl eine ganze Reihe von Baumeistern der Anjoinen mit Namen kennen, die oft französischen Ursprung verraten, daß wir aber in keinem Falle mit Sicherheit

angeben können, was sie gebaut haben: Sie alle deckt der tiefe Schatten des ehrgeizigen Ruhmes der königlichen Gönner selber*).

Mit dem Könige wetteifert natürlich sein ebenso frommer französischer Hofstaat in kirchlichen Stiftungen. Johann von Autun, Wilhelm von Burgund und Johann von Lion vereinigen sich mit Neapler Bürgern, um 1270 das Krankenhaus und die Kirche des hlg. Eligius am Marktplatz zu gründen. Von der prächtigen alten dreischiffigen Kirche, deren spitzbogige zugemauerte Fenster zwischen den Strebepfeilern noch zu erkennen sind, ist nur die Seitenpforte noch sehenswert. Alles übrige ist im Laufe der Zeit zu der ärmlichsten Bedeutungslosigkeit herabgewandelt. Einer der ersten Forscher süditalischer Kunst, Heinrich Wilhelm Schulz, rechnet das Tor zu den besten echtgotischen Arbeiten, setzt es aber in die 1300, da es für die 1200 zu schwer und massig sei. Der Spitzbogen aus Basalttuff wird leicht getragen von einer zum Mittelpunkt strebenden Ordnung ungetrennter Säulen; sie verengen sich dem Eingange zu: „Verschandelt, staub- und spinnwebbedeckt, zertrümmert von den Stiften, an denen die Pferdebesitzer ihre kranken Tiere banden, um sie von ihrem Schutzheiligen vom Rotz heilen zu lassen: sonst ist von alter Kunst nichts übrig . . . Auch die Verschandlungen (die Baukünstler nennen es Restauration), die man der Kirche aus der Zeit der Anjoinen antat, sind nicht alt. Erst 1836 wurde sie von einem Horaz Angelini so zugerichtet, daß jede Spur ihrer ursprünglichen Form und Schmuckart verloren ging — das gewöhnliche Schicksal der eigenartigsten und schönsten Denkmäler Neapels. Wunderbar genug, daß die Pforte unversehrt blieb**)!"

Die Befestigung der Herrschaft der Anjoinen verlangte eine größere Tat als alles dies: 1275 gründet daher Karl I. den Dom (Abb. 6), um die alte hlg. Restituta durch eine glänzende Neuschöpfung an dem religiös geweihten Mittelpunkte Neapels zu überbieten. So lautet die Überlieferung. Auch dieser Bau trägt die Leidensgeschichte neapolitanischer Kunst an der Stirn geschrieben. Zweifelhaft wird wohl immer bleiben, ob der jetzige Dom, der ursprünglich der himmelfahrenden hlg. Jungfrau geweiht diesen Namen bald gegen den des Mitheiligen, des hlg. Jänner, vertauschte, die Stelle einer ältern Kirche zum Heiland der Welt oder Stefania einnimmt, oder ob diese Namen sich zum Teil mit dem der hlg. Restituta decken; sicher ist nur, wie wir schon oben S. 5 sahen, daß von letzterer durch die Neuanlage ein gut Stück abgeschnitten und sie selbst zu einer Art großen Seitenkapelle herabgedrückt wurde, während sie noch bis 1291 als Hauptkirche in Gebrauch blieb. Auch ist zu betonen, daß Karl I. wohl der Urheber des Gedankens eines Domneubaues gewesen sein mag, daß die Ausführung selbst aber erst von Karl II. 1294, aus welchem Jahre die erste Urkunde hierüber stammt, ernstlich in Angriff genommen wurde, — vielleicht weil die Stelle erst von allerlei Resten älterer Bauwerke gesäubert werden mußte. Karl II. läßt 1299 von jeder

*) Anders pflegte der Staufer die Sache zu handhaben: auf seinem Palaste in Foggia lautet die stolze und deutliche Inschrift:

Sic Cesar fieri jussit opus istud
Bartholomeus sic construxit illud etc.

**) Napoli Nobilissima I, S. 152.



Abb. 6. Inneres des Doms.

Feuerstelle in Neapel eine Steuer erheben und verleugnet den echten Anjoinen auch darin nicht, daß er dem Baue alle Erträge zuweist, die Kaiser Friedrich II. zum Seelgeräte seiner Angehörigen der Domkirche ausgesetzt hatte. Trotzdem sah auch dieser König ihn nicht vollendet, sondern erst 1323 kann er unter Robert als solcher gelten. Kaum 100 Jahre später vernichtete ihn dann zum Teil das furchtbare Erdbeben vom Jahre 1456. Alfons I. stellte ihn her, und alle folgenden Jahrhunderte haben an ihm herumgepfuscht. Es ist ein Zeichen seiner ursprünglichen kräftigen Schönheit, daß er trotz alledem noch immer genießbar geblieben ist. Schon im Laufe der 1500 läßt Dezio Karrafa die vergoldete Decke einziehen, die das Gebälk des offenen Dachstuhls jetzt verdeckt. Letztere Art zu bauen blieb in Neapel ganz allgemein; auch ist sie wohl nicht, wie ein französischer Forscher will, der Unfähigkeit der neapolitanischen Baumeister zuzuschreiben, welche die hohen Kreuzgewölbe des Mittelschiffes nicht hätten anfertigen können, wo sie es doch vortrefflich für Kor und Seitenschiff verstanden. Dazu hätte man sich ja auch im Notfall der vielgerühmten französischen Baumeister bedienen können! Vielmehr spielt hier einerseits die Überlieferung der alten Basilika eine Rolle, anderseits vielleicht auch die wohlbegründete Furcht vor dem Einsturz infolge der immer wiederkehrenden Erdbeben.

Die reiche und schwere Decke wird als Rahmen für die großen Gemälde aufgefaßt, die Fabriz Santafede, Vinzenz Forli und Franz Imparato ausführen. Die Fenster werden erweitert und verlieren Glasschmuck und gotische Form. Der Fliesenfußboden des Ciarletta Karacciolo vom Jahre 1433, der schon den ursprüng-

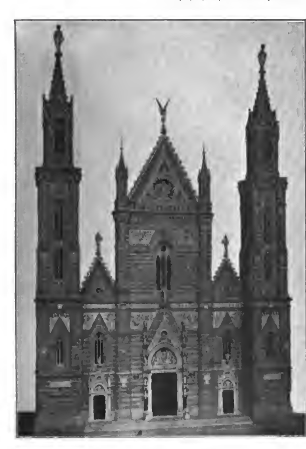


Abb. 7. Stirnseite des Doms.

lichen aus gestampfter Vesuvasche ersetzt hatte, wird 1600—1602 „erneut". Im Jahre 1676 weißt der Erzbischof Innigo Karacciolo die ganze Kirche aus, überzieht sie für 300 Dukaten mit Stuck, schmückt den obern Teil der Wände mit Heiligen und Aposteln, die der Schnellmaler Lukas Jordan für 600 Dukaten herstellt, und ersetzt die alten Fliesen 1680/81 durch den Marmorfußboden. 12 Jahre später wird entfernt, was noch „störend" an Grabplatten aus alter Zeit in den Seitenschiffen vorhanden gewesen sein mag, und ein furchtbares Erdbeben am 5. Juni 1688, das im Dome die Marmorkanzeln in tausend Stücke zusammenstürzen läßt, gibt willkommenen Anlaß zu weiteren Barbareien. 1744 erhöht der Kardinal Spinelli den Kor und zerstört rücksichtslos alles, was ihm „abnorm" erscheint. Auch der Fußboden des Kreuzschiffes und Kores wird hergestellt. Dann folgt eine Art milden Rückschlages; Erzbischof Zurlo läßt 1788 die Stirnseite in der Art der Gotik, wie sie das 18. Jahrhundert versteht, erneuern. 1837/44 versucht der Erzbischof Filipp Karacciolo Judice, die strengern Formen, wie man sie damals für die Gotik erkannt zu haben glaubte, herzustellen, bis endlich 1870 Kardinal Riario Sforza den durch ein Preisausschreiben erlangten nüchternen Plan in Angriff nehmen ließ, an dem man noch heute baut (Abb. 7).

Die ursprüngliche Gestalt der Stirnseite von 1299 schloß sich eng an die dreigiebligen Domseiten von Siena (1264) und Orvieto (1285—1309) an. Auch die moderne Stirnseite sucht die Anordnung beizubehalten, findet aber nicht, wie jene, ihren Hauptreiz in reichem und wohlgegliedertem musivischen und bildnerischen Schmuck, sondern löst ihn mißverständlich in strenge Linien auf, läßt die Seiten-

schiffe unerhöht und drückt sie durch zwei ganz sinnlose Türme von je 60 Meter Höhe zusammen. Es ist ein Glück, daß diese verfehlte Neuerung, die ein neapolitanischer Schriftsteller zornig „dumm und grotesk" nennt, wenigens die alte Haupttür des Baboccio vom Jahre 1407 erhalten hat. Auch sie ist zwar kein Meisterwerk und besitzt, wie alle Arbeiten dieses unfeinen Meisters, nur als Ganzes Wert, aber in der Nüchternheit der Gegenwart hebt sie sich doch auffallend prächtig aus der akademisch-klugen und temperamentlosen Arbeit des neuen Baukünstlers heraus.

Das lateinische Kreuz bildet den Grundriß der frühgotischen Zisterzienserkirche, der französische Einfluß tritt indes nicht hervor. Einzig in den Kapitellen der Kapelle des hlg. Aspren (Tocco) will Burckhardt noch französische Steinmetzarbeit erkennen. Am reinsten sind die alten Formen hier und in der Kapelle Kapece Galeota (links vom Hochaltar) erhalten. Das breite und hohe Mittelschiff (etwa 100 m Länge zu 13 m Breite und etwa 40 m Höhe bis zur Kassettendecke) hat einen runden Korabschluß, während die Kreuzarme gerade abschließen. Sechzehn rechteckige Pfeiler mit angelegten Rundsäulen teilen Haupt- und Nebenschiffe. Diese Rundsäulen sind zum Teil alt und bestehen aus Granit. Die alten sind an ihrer größern Ausbuchtung kenntlich. Man verlängert die Säulen und versieht sie mit einem gleichen, zweiten Stockwerk, um sie an den Schmalseiten der Pfeiler als äußerlichen Zierat anzukleben.

Der Gesamteindruck ist auch hier wie in den übrigen gotischen Kirchen Neapels unrein. Das Hochstrebende der Gotik ist möglichst zugunsten wagerechter Linien verdorben. Die schwere Kassettendecke, die als Rahmen für den Bilderschmuck erträglich ist, sitzt auffallend tief. Ihre Entfernung würde voraussichtlich einen schönen luftigen Dachstuhl zutage förden. Durch gehäuften kleinlichen und oft misverstandenen Zierrat sowie die Aufdringlichkeit eines schlechten barocken Bilderschmuckes wird der Eindruck noch weiter beeinträchtigt, dem der ungeschickte Triumfbogen und der ganz entartete Kor vollends den Rest geben.

Auch hier bleibt wie gewöhnlich die Frage nach dem Baukünstler ohne Antwort. Vasari nennt schlankweg Nikolaus Pisano, der seinen sonst völlig unbekannten Schüler Maglione geschickt habe; ersterer aber war schon 1277 (oder 1280) gestorben. Es könnte also nur Johann Pisano in Betracht kommen. Ihn zu nennen ist aber vorläufig nicht besser begründet als etwa Peter von Angicourt, der um diese Zeit in Neapel war (vgl. S. 46). —

Liegt die Bedeutung des Doms nicht in seinem Ganzen, sondern in den Einzelheiten, so teilt dies Schicksal mit ihm die denkmal- und kapellenreiche Hauptkirche des hlg. Dominik (Abb. 8). Auch ihre Geschichte ist so trübselig wie die aller übrigen Kunstbauten Neapels.

An ihrer Stelle stand eine dem Erzengel Michael-a-Morfisa geweihte, zuerst den Basilianern, dann den Benediktinern gehörige Kirche. Im Jahre 1231 wird sie dem kräftig emporstrebenden Bettelorden der Dominikaner überwiesen und 1255 vom Papste Alexander IV. dem hlg. Dominik geweiht. Dem Zuge der Zeit folgend wandten die frommklugen Anjoinen besonders den Bettelorden ihre Gunst zu, und 1289 errichtete Karl II. die heutige Kirche an der Stelle der



Abb. 8. Inneres der Hauptkirche von S. Dominik.

S. Michaelskirche. Den Grundstein soll er schon 1283 als Herzog von Kalabrien gelegt und Kirche und Orden allezeit so ausgezeichnet und geliebt haben, daß er sein Herz dort beigesetzt wissen wollte. Den Eingang zur ältern Kirche bezeichnet noch heute die Pforte an der Kor-(Südost)seite, die Antonello Petrucci, der allmächtige Staatssekretär Ferdinands I. und auch sein Opfer, im Jahre 1483 auf seine Kosten errichten ließ. Sie zeigt jene häßliche Mischung gotischen Aufbaus mit den neuen Gebilden der Auflebung, wie sie uns in Neapel mehrfach begegnet. Andere bauliche Veränderungen veranlaßte das Erdbeben von 1456. Mit der Wiederherstellung der Kirche durch Alfons I. entstand auch die große Treppe, welche vom Dominikplatze hinaufführt. Am 28. Dezember 1506 legte eine von Frevlerhand veranlaßte Feuersbrunst einen großen Teil der Kirche in Asche. Dabei verbrannten die Leichname Ferdinands I. und Ferdinands II. Im Jahre 1652 erhielt sie einen neuen Hochaltar von Fansaga. Ihr eigentlicher Henker im Barockstil wird aber 1670 der Prior Tomas Ruffo, der auch die häßliche goldene Kassettendecke hineinzieht. Anton Vackaro fügt 1732 einen neuen Fußboden hinzu,

und 1752 wird das Korgestühl „erneut". Den häßlichen Stempel einer unverstandenen Gotik, den sie heute zeigt, hat ihr indes erst eine gründliche „gotische" Überholung aus der jüngsten Zeit (1850—53) aufgedrückt.

Von der alten Kirche, die eine dreischiffige Hallenkirche mit hohem Mittelschiff und offenem Dachstuhl*) darstellte, ist nur noch die Hauptpforte in arg verstümmeltem Zustande vorhanden. Wie bei der Lorenzerkirche war auch sie von Bartel von Kapua (1283—1328) gestiftet und neben der von S. Eligio eine der reichsten und bedeutendsten von Neapel. Mit dem mächtigen gotischen Fenster, das sich unmittelbar über ihrem Giebel bis hoch hinauf erstreckte, schmückte sie wirksam die prächtige Stirnseite an dem kleinen verlassenen Klosterhof im Nordwesten. Die jetzt ganz sinnlos auf den beiden Löwen seitwärts befindlichen Bildsäulen der Stärke und des Glaubens scheinen dort von einem Denkmal aus dem Innern der Kirche zu stammen. Das Fenster im Giebelfelde über der Tür gehört ebensowenig hierher wie das Wappen, das ein Nachfolger Bartels, Vinzenz von Kapua, an der Pforte anbringen ließ, als er sie 1605 erneute und das Standbild seines Ahnen hoch oben auf die jetzt verstümmelte Spitze des Torgiebels stellte. An die Stelle des mächtigen alten Fensters (für dessen Rahmen eine Rechnung vom Jahre 1477 allein 84 Kastanienbretter ansetzt!) wußte der Baumeister des 19. Jahrhunderts, der es nur wieder aufzubrechen hatte, nichts als ein kleineres von schlechter Neugotik zu setzen. So bietet denn diese Seite nichts als eine betrübende Musterkarte der Stilveränderungen dar, denen sich der Bau in zweimaliger Gotik, Auflebung und Barock, unterwerfen mußte. Die breit auseinandergezogene Korseite hat festungsähnliche Flügel mit Zinnen; der Kor selbst ist im Laufe der Zeit vieleckig geworden, und glatte Strebepfeiler stützen ihn (Abb. 40).

Das Innere erhält seinen Wert durch den großen Reichtum von Denkmälern, der die Kirche als eine Ergänzung von S. Klara erscheinen läßt und in 37 Kapellen mit 35 Altären verteilt ist. Die Maße sind stattlich: bei 76 m Länge ist es 25,5 m hoch und 33 m breit. Die Kapellen liegen zwischen den Strebepfeilern. Je 7 schlanke Säulenbündel stehen eng beieinander und tragen steile Bögen. Den Durchschnitt der Säulenbündel bildet ein Quadrat mit vorgestellten Halbsäulen an drei Außenseiten. Der Eindruck wird wesentlich beeinträchtigt durch eine geschmacklose Vergoldung, die sich über die ganze Kirche erstreckt; die flache Decke, die zum Überfluß 1833 noch schlecht hergestellt wurde; die unschönen Fenster von 1732; die neugotischen Tonnengewölbe des Kreuzschiffes und viele andere Stilsünden im einzelnen, wie die widersinnig umrahmten Pfeilerflächen, die auf Rechnung der glatten wissenschaftlichen Gotik des 19. Jahrhunderts zu setzen sind. Hiervon abgesehen machen im übrigen Form und Farben, besonders die schönen Halbsäulen aus Travertin, einen prächtigen Eindruck, der immerhin noch reiner ist als bei S. Klara, da hier wenigstens die wesentlichen Linien beibehalten sind. Zieht man dann trostsuchend noch die Stimmung hinzu, die uns Geschichte und

*) Dieser war bis 1446 vorhanden, wo ein Baumeister Novello von S. Lukano (vgl. S. 72) das Gebälk als „unwürdig" entfernte.

Überlieferung von Kirche und Kloster vermitteln, so kommen wir trotz aller künstlerischen Unbill, die wir mit dem Baue durchleben, auf unsere Kosten. Wirkte doch im Kloster der Kirche der Dr. Angelicus Tomas von Aquino (1272) und trug als Professor der Universität Friedrichs II. das Lehrgebäude seiner scholastischen Filosofie als einer Magd der Gottesgelahrtheit vor: ihm lauschten selbst der König Karl und die Vornehmen von Hof und Stadt in frommer Ergebenheit in dem noch heute erhaltenen Hörsaal. Zwei Jahrhunderte später (1471) gründet hier wieder ein begeisterter Freund aristotelischer Filosofie, der bedeutende Humanist, Staatsmann, Hofbiograf und Alter-Ego Ferdinands I. von Aragon, Jovian Pontan von Cerreto, die weltberühmte Pontanische Akademie, die neben der Universität (von der der Humanismus ausgeschlossen war) die bedeutendste wissenschaftliche Stellung im Leben Neapels und am Hofe einnahm. Galt es doch in erster Linie, die Wiederbelebung des antiken Lebensinhaltes gegenüber der Schulgelehrsamkeit der Grammatiker und andrer Feinde auch durch die Verknüpfung freundschaftlicher Bande zur Geltung zu bringen. „Wie in Florenz, wie im Rom Leos X., so sehen wir auch in der neapolitanischen Akademie die Humanisten einträchtig leben, und eine Verschmelzung von freundschaftlicher Geselligkeit mit literarischer Debatte ist für sie Lebensbedürfnis" (Gothein). Es liegt auf der Hand, wie befruchtend eine solche Tätigkeit auch auf die Kunst der Auflebung wirken mußte, wenn auch seltsam genug diese selbst gar keine Rolle bei den Akademikern spielte. In seiner Schrift über den Fürsten setzt Pontan auseinander, wie die geistige Ausbildung die Hauptsache bleibe. „An die Studien schließen sich die des Fürsten würdige Erholungen: Scherzreden mit Freunden, Musik, Schauspiel, Ballspiel, Reiten, Jagd; die bildende Kunst fehlt; sie hatte bei dem Neapolitaner weder beim Ernst noch beim Scherz bisher eine Stelle". Aber wie Pontan unmittelbar an dem Menschen der Auflebung mitarbeitet, an der „Vergötterung des seiner selbst bewußten Menschen", so schafft er mittelbar in der Welt der Kunst mit an den Gestalten, die sich selber im reichsten Maße ausleben und ihrer Gedankenwelt die vollendete und eigenartige künstlerische Form zu geben verstehen. Pontan nennt in seiner Schrift Über die Klugheit (1500) als berühmte Künstler nur Jotto, Gentile da Fabriano, Johann von Eick, Donatello. Und doch waren zu seiner Zeit die bedeutendsten Florentiner Bildhauer tätig! Pontan selbst schafft ein hübsches Kleinod der Auflebung in der Betkapelle seines Namens neben der Paulinerkirche, sein Bildnis finden wir in einem Marmorflachbild des Museums aufbewahrt.

Kehren wir zur Dominikkirche zurück, in ihr Kloster, das die Akademie Pontans viele Jahre beherbergte, bis sie in das Tarsiahaus übersiedelte. Eine seltsame Ironie der Geschichte will es, daß an der gleichen Stelle einer der leidenschaftlichsten Gegner aristotelischer Filosofie erzogen wurde, der moderne Feuergeist Jordan Bruno, der Dichter des Kandellaio, in dem die Spitzbubenwelt von Neapel das getreueste Spiegelbild findet, der Märtirer, auf dessen Schultern Spinoza, Descartes, Malebranche und nicht zum wenigsten die gegenwärtige naturwissenschaftliche Weltanschauung stehen; der tapfre Mann, der in Rom 1600 der Rachsucht seiner frühern Klosterbrüder zum Opfer fallend für seine Überzeugung auf dem Scheiterhaufen endete. —

So reden zu uns die Mauern von S. Dominik. Wir enteilen den tausendfachen Fäden, die auch seine zahllosen Denkmäler um uns spinnen möchten und setzen unsre Wandrung durch die Anjoinenbauten fort.

Um die Wende des Jahrhunderts entsteht die kleine Kirche zu S. Peter-a-Majella, die seit 1893 geschlossen ist, weil sie einzustürzen droht. Eine Ausbesserung scheint wegen Geldmangels unmöglich. So mögen der dem unrettbaren Verfall geweihten einige Worte gewidmet sein*).

Als der Gründer des auf dem Boden zweier älterer Kirchen (von S. Agata und S. Eufemia) errichteten Baues gilt mit ziemlicher Sicherheit Johann Pipin von Barletta, der, früher Magister rationalis des Königs Karls II., 1316 starb. Er stiftete seine Kirche anfangs der 1300 und weihte sie dem hlg. Zölestin. Ursprünglich war es eine viereckige Anlage mit spitzbogigen Fenstern und offenem Dachstuhl, der erst 1651 dem Barockhenker der Kirche zum Opfer fiel. Links drei Kapellen, rechts zwei: die dritte nimmt hier die kleine Seitentür unter dem Turme ein. Um 1500 wird die Kirche nach vorn um zwei Kapellen verlängert, indem der hier befindliche alte Hof überbaut wird, so daß sich nun an der Epistelseite fünf, an der Evangelienseite vier Kapellen befinden. Die Stirnseite lief in der Linie des Turms, vor dem sich Vorhalle und Hof der alten Basilikaanlage befanden. Der Korabschluß war gerade und hatte neben dem Hochaltar zwei Kapellen. Ihre Außenseite ist noch in ursprünglicher Gestalt vorhanden: sie hatte das Glück, vergessen und daher verschont zu werden. Die Kirche wurde bald eine beliebte Begräbnisstätte vornehmer Neapolitaner, und das dazugehörige ebenfalls von Pipin gegründete Kloster war im 15. Jahrhundert das bedeutendste des Zölestinerordens. Daher bildete es den Zufluchtsort ihrer kirchlichen Schätze, die am 15. August 1407 in einem durch Blitzstrahl verursachten Brande größtenteils vernichtet wurden. 1489 wurden die Brüder des Klosters der hlg. Katerina-a-Formello hierher geschickt: man erweitert und überholt bis 1508 die Kirche, die 1600 die große Eingangstür erhält; 1645 gibt man ihr den reichen Marmoraltar und die Schranken dazu; 1651—67 erscheint im Abte Kampana ihr Barockhenker, der die reichvergoldete Kassettendecke hineinzieht, sie von Ritter Mattias Preti, dem „Calabrese" bemalen läßt und ihre gotischen Formen unter Stuckmassen versteckt; ihre letzten alte Reste verschwinden 1715. Das Kloster wird 1799 von den Banden des Kardinals Ruffo zerstört. Endlich 1836 wird die Kirche auch „gereinigt", und die letzten Reste von Wandbildern aus den 1500 verschwinden unter dem weißen Kalküberzug. Zum Überfluß werden an ihrer Stätte mit dem Meißel tiefe Furchen gezogen, um dort einige moderne Bilder anbringen zu können. Die gräßlichste Entstellung scheint ihr aber erst 1870 zugedacht worden zu sein; sie scheiterte unvollendet an dem Widerspruch der Kunstfreunde. Aber seitdem geht, wie es scheint, die Kirche unrettbar dem Verfall entgegen. Wenn um nichts anders, so müßte man es um der Reste von Wandbildern willen bedauern, die in der ersten Kapelle rechts vom Hochaltar wieder zutage gefördert sind. Unten befinden sich

*) Da die Kirche nicht mehr betreten werden darf, beschränke ich mich auf Notizen von Andern.

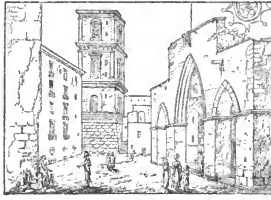


Abb. 9. Turm und Vorhalle von S. Klara.

in Rundbildern Heilige und Blutzeugen, oben Ereignisse aus dem Leben des hlg. Zölestin, die Himmelfahrt Mariens und Geschichten des Neuen Testaments. Es sollen Nachahmungen vom Ende der 1400 sein. Im übrigen hat das Innere mit S. Dominik die enge Pfeilerstellung und die steilen Spitzbogen gemein. — In zwiefacher Hinsicht ein erfreulicheres Bild bietet das bedeutendste gotische Denkmal Neapels dar, die Kirche der hlg. Klara (Abb. 9 und 10). Auch sie ist zwar arg entstellt, aber nicht nur, daß sie nicht dem Verfall preisgegeben ist, sondern sie ist geschickt und in schonender Weise in der Wiederherstellung begriffen*).

Die Kirche der hlg. Klara ist das Lebens- und Lieblingswerk des Königs Robert des Weisen und vor allem seiner Gemahlin Sanzia. Die gesamte Anlage ist in ihrer Großartigkeit auch heute noch von bedeutender Wirkung, und ihre Ausstattung mit kunstreichen Denkmälern vor allen andern Kirchen Neapels hervorragend. Unter den Hohenstaufen hatten die Bettelorden in Neapel, Franziskaner wie Dominikaner, nur ein bescheidenes Dasein geführt. Erstere besaßen nur eine Niederlassung bei S. Lorenz und bei S. Marien-am-Palast; letztere, wie wir sahen, im Kloster der spätern Kirche von S. Dominik. Die volkstümlichen Helfer des Papstes im Kampfe gegen die verhaßten Staufer, die Prediger des Kreuzzuges gegen den mit dem Kirchenfluch beladenen Manfred erfreuen sich naturgemäß des mächtigen Schutzes der Anjoinen. Die Dominikaner hätschelt vor allem Karl II. Er erbaut ihnen, wie wir sahen, S. Dominik wie auch (zu Ehren des bei Mailand ermordeten von Innozenz IV. heilig gesprochenen Dominikanermönches, des hlg. Peter) die Kirche zum heiligen Peter-dem-Blutzeugen**). Die Königin Marie läßt vom Papst Bonifaz VIII. die stillen und gelehrten Benediktiner aus dem Kloster S. Peter-an-der-Burg verjagen, um es mit Dominikanern zu besetzen. Den Franziskanern erstehen S. Lorenz und die neue Marienkirche. Im Jahre 1309 war Robert der Weise Karl II. gefolgt. Auch er wie seine Gemahlin Sanzia, die ihn mehr fürchtet als liebt, haben keine höhere Aufgabe, als sich die Kirche und ihre leidenschaftlichen Vorkämpfer, die Bettelmönche, geneigt zu machen. Ihre

*) Der Baukünstler ist Hektor Bernich, ein begeisterter Mann und zugleich einer der besten Kenner süditalienischer Baukunst, deren bedeutendste Denkmäler er in Apulien in sachgemäßer Weise wiederhergestellt hat.

**) 1294. Wir übergehen die Kirche im übrigen, da sie von ihrer ursprünglichen Gestalt wenig mehr bewahrt hat.



Abb. 10. Inneres von S. Klara.

Lieblinge sind die Franziskaner. Die Königin, deren einziger Wunsch ist, Nonne zu werden, stiftet vier Klöster, drei davon den Franziskanern. Das schönste und reichste ist das von Korpus Kristi, das mit Franziskanern und den ihnen entsprechenden weiblichen Schwestern, den Klarissinnen, besetzt wird. Indes scheint die Lebensführung dort der Königin nicht streng genug. Sie geht, als sie 1344 endlich Nonne wird, in das Kloster vom hlg. Kreuz (jetzt das Generalkommando). Inzwischen war auch Robert unablässig um seine Schützlinge bemüht, und als er 1343 stirbt, läßt er sich im Ordenskleid der Franziskaner in der von ihm und Sanzia mit dem Kloster gegründeten Kirche Korpus Kristi, die sogleich den volkstümlichen Namen der hlg. Klara (Santa Chiara) angenommen hat, beisetzen.

S. Klara, schon nach Petrarkas Urteil „der hlg. Jungfrau herrliches Haus", ist auch heute noch, wo sie fast bis zur Unkenntlichkeit verunstaltet ist, die bedeutendste kirchliche Anlage Neapels. Sie besteht aus den zwei Klöstern der Klarissinnen und Franziskaner mit Höfen und Gärten, der Doppelkirche für Nonnen und Brüder und dem alleinstehenden Glockenturm. Das Ganze, dessen einzelne Teile je nach den meist reichlich vorhandenen Mitteln fertiggestellt wurden, lag „außerhalb der Gärten", nördlich vom Garten von Donna Albina in den Obstpflanzungen zwischen den Häusern und Mauern der Stadt an ihrer Westseite. Ein Jahr nach dem Regierungsantritt Roberts, 1310, wird der Bau begonnen; 1316

kann bereits die Messe gelesen werden. Unablässig fließen die Mittel seitens des Königspaares, Stiftungen, Vorrechte, Ordensregeln werden festgesetzt. Im Jahre 1328 ist die Eindeckung der Kirche mit Blei vollendet, was seinerzeit bis nach Venedig ruhmvollen Widerhall erweckt. 1340 erfolgt die prunkvolle Einweihung der Kirche, und von 1343 ist das letzte Schriftstück über den Bau der Kirche datiert. Als Baumeister wird bis 1317 ein Leonhard Dito, bis 1348 Gallardo Primario genannt (S. 35)*), in welchem Jahre er stirbt und in der Kirche beigesetzt wird. Was sie im einzelnen schufen, bleibt ungewiß. Gegenüber den Versuchen, die süditalische Gotik ausschließlich französischen Künstlern zuzuschreiben, ist es billig, die Namen der einheimischen festzustellen. —

Die Kirchen der Bettelorden haben ihre Eigenart. Als Vorbild kann die obere Kirche des hlg. Franz zu Assisi vom Jahre 1228 gelten. Ihr Zweck ist, für die eindringliche Predigt den möglichst weiten feierlichen Raum zu schaffen.

Dem entspricht auch S. Klara, und wie in Assisi waren wohl auch ihre Wände zur Aufnahme bildnerischen Schmuckes bestimmt. Jotto soll ihn ausgeführt haben; noch 1524 seien die Bilder sichtbar gewesen. Aber es liegt hier vielleicht eine Verwechslung mit der Nonnenkirche vor (s. Neapel III). Die Fresken sind jedenfalls völlig verschwunden: waren sie überhaupt vorhanden, so tünchte sie 1624 der erste Verwüster von S. Klara, der Spanier Barrionuevo, unbarmherzig mit Kalk über. Anfang der 1700 wird dann leider mit Aufwendung schier unerschöpflicher Mittel von den für die neue Kunst hingerissenen Nonnen erst das Kloster, dann die Kirche erneuert. 1742—1757 barockisieren Anton Vackaro und sein Nachfolger Kajetan Buonkuore die Kirche: das Werk an sich ist sehr beachtenswert. 1761—1763 wird unter Leitung des Ferdinand Fuga der anspruchsvolle neue Fußboden gelegt; 1766—1769 der unermeßliche Schmuck an Füllhörnern, Putten, Kandelabern aus Papiermasse von Kajetan Navarra hinzugefügt. Zugleich geschieht die Ausmalung von Franz Mura, Sebastian Konka, Josef Bonito, Hans Pandozzi, Paul Maio. Hand in Hand damit geht die Barockisierung des Klosters; sein großer Umgang ersteht 1757—1760. Endlich erhält 1842 der Kor einen neuen Fußbelag, und die endgültige Verschandelung des Hauptschiffes der Kirche besiegelt 1854—1860 der häßlich-aufdringliche Orgelkor. Eine einzige Entstellung geht nicht auf geschmacklose Neuerungssucht zurück: das schon oft erwähnte Erdbeben 1456 hatte die Kirche so stark beschädigt, daß die Gewölbe an den Längsseiten entfernt, die Fenster geschlossen und die Strebepfeiler verstärkt werden mußten.

Wenden wir uns zu der ursprünglichen Kirche. Sie war als Doppelkirche und als Grabstätte des Königshauses und des Adels gedacht. Als Doppelkirche für die in strengster Klausur gehaltenen Klarissinnen wie für die Franziskaner und für eine fromme Gemeinde zerfällt sie in ein Langhaus mit dem erhöhten Kor für die Mönche und daranstoßend in gleicher Flucht, aber durch eine Mauer getrennt, die nur durch eine stark vergitterte Öffnung den Blick auf den Hauptaltar zuläßt, den Kor der Nonnen. Das Langhaus ist einschiffig. An beiden Seiten zwischen den mächtigen Strebepfeilern begleiten es je 10 Kapellen, die

*) Vgl. die Anmerkung ** auf S. 36.

ursprünglich zu Grabstätten adeliger Familien bestimmt waren. In der Höhe eines ersten Stockwerks zogen sich die mächtigen gotischen Fenster entlang, während an der Stirnseite eine prachtvolle Fensterrose das Licht ins Innere hereinfluten ließ, während ein Kleeblattfenster in den Giebeln der Stirn- und Rückseite dem Dache Licht und Luft zuführte. S. Klara hatte von Anfang an keinen offenen Dachstuhl, sondern das Schiff ist mit 5 Kreuzgewölben gedeckt. Es hat eine Länge von 82 m zu einer Breite von 28,3 m und einer Höhe von 45,7 m. Durch machtvolle Einfachheit wurde der Blick zu dem niedern Altar geführt, der heute noch unter seinem anspruchsvollen Nachfolger versteckt ist. Kein Kreuzschiff unterbricht die nüchterne Größe der Anlage. Bezeichnend dafür ist ein altes Geschichtchen. Der König führt einst seinen Sohn Karl den Erlauchten in die neue Kirche und fragt ihn, was er davon hält. Sie sieht aus wie ein Pferdestall, und die Seitenkapellen sind die Krippen. Gebt acht, bemerkt der König, daß Ihr nicht der erste seid, der daraus fressen muß! . . Und heute? „Eine gute Beleuchtung, ein Vorhang, der den Altar verdecken würde, und vor allem eine gründliche Reinigung des Fußbodens und der Pfeiler, die so schmutzig sind, daß sie wie falscher Marmor aussehen, würden aus dieser Halle, der rechteckigen Form, den weltlichen Fenstern und dem reichen Goldschmuck der wie eine Galerie umlaufenden Brüstung einen ausgezeichneten Teater- oder Ballsaal machen!“*)

Dennoch ist noch etwas von den reinen großen Formen der ursprünglichen Anlage fühlbar, wenn auch das Barock der guten Klarissinnen, die in Felder für bunte Gemälde aufgelöste Tonnendecke und das unwiderstehliche Streben der italienischen Kunst nach Breiträumigkeit gegenüber dem Höhentrieb der Gotik sie arg beeinträchtigt haben. Gelingt es dem Beschauer, den Altar sich ebenso wegzudenken wie den nicht minder entsetzlichen Orgelkor, sich die gotischen Gewölbe im Geiste herzustellen und den Blick auf das großartige Denkmal Roberts, das einst sich hoch über dem niederenen Altartisch erhob, zusammenzufassen, so kann er an dem Bilde seine Freude haben.

Besser erhalten und weit wohltuender im Eindruck ist der Nonnenkor am Südende, der an den Kapitelsaal S. Augustins-der-Münze erinnert. Zwei schlanke Säulen tragen die drei gleich hohen Gewölbe, die niedriger die als große Kirche den Kor dreischiffig erscheinen lassen. Fünf große gotische Fenster, je eines an der Seite, drei am Abschlusse, warfen einst ihr helles Licht auf die bemalten Wände der schönen Halle, in der sieben Altäre mit dem Hochaltar an der Südseite für den Gottesdienst der Nonnen bestimmt sind. Heute noch sind die Wände bemalt. Vielleicht stecken Jottos Bilder unter diesen Malereien der 1700? Das eine oder andere Fenster ist vermauert. Die Seitenschiffe zeigen noch das Kreuzgewölbe, das Mittelschiff eine Decke.

Wie die Kirche so sind auch die Klosteranlagen im Laufe der Zeit entstellt. Fenster sind vermauert, Zellen vergrößert, Gänge neu angelegt, vieles verfallen. Ein einst zugehöriger Speisesaal des Männerklosters bildet heute den Setzraum einer Buchdruckerei mit einem Wandbilde, das in jene Tage zurückreicht (Neapel III).

*) Napoli Nobilissima IV, S. 85.

Man steige, um sich einen Überblick über die ganze großartige Anlage zu verschaffen, in dem Westtürmchen neben dem Kor auf einen um das Dach herumführenden Gang hinauf. Der Blick schweift über malerisches halbverfallenes Gemäuer, weite weißgetünchte Höfe, stille dunkelgrüne Gärten hinaus in die unvergleichliche Umgebung Neapels. Unsere Gedanken weilen bei den Anstrengungen der Anjoinen, ihre Untaten in der Frömmigkeit kirchlicher Prachtbauten vergessen zu machen, und bei denen der wackern Neuen, die sie der drohenden Zerstörung zu entreißen suchen!

Auch der Anblick von außen ist wie bei der auf allen neapolitanischen Kirchen nicht sehr erfreulich. Entscheidend war wohl auch hier das Erdbeben von 1456. Die Vorhalle, die jetzt in ihrer ursprünglich einfachen Form mit einem großen Mitteleingang und zwei niedern schmalen Seitentüren wiederhergestellt ist, verdeckt eine schöne Eingangspforte, die sich neben den besten in Neapel sehen lassen darf. Von guter Wirkung sind auch die Fensterrose und das Kleeblatt im Giebel der im übrigen wie bei Assissi ganz einfachen Stirnseite. Die schlichten bis zum Boden glatt herabgehenden Strebepfeiler der Ostseite machen in ihrer strengen Geschlossenheit einen ernsten bedeutenden Eindruck. Sie gingen ursprünglich nicht bis ganz unter das Dach, wo sich noch Reste eines reichen Gesimses befinden.

Seitwärts vor der Stirnseite steht getrennt der Glockenturm. Seine Leidensgeschichte verdankt auch er dem Vesuv. Er entstand zugleich mit Kirche und Kloster, aber es ist unsicher, ob er fertig war, als ihn vermutlich das Erdbeben von 1456 in Trümmer legte. Eine ansprechende Wiederherstellung gibt Bernich. Darnach hätten wir ihn uns aus vier Stockwerken mit einem achtseitigen Aufsatz und darüberstehender kurzer Spitze vorzustellen. Die Stockwerke sind durch Gesimse und Friese mit Inschriften getrennt, das obere krönt ein reiches Gesims mit Blendbögen. Wie er jetzt ist, führte man den Turm nach dem Erdbeben zwei Stockwerke hoch neu auf, indem man die schönen Friese mit alter Inschrift benutzte, und fügte anfangs der 1600 die drei obern Stockwerke hinzu, die ihn auch heute noch in der turmarmen erdbebenerschütterten Stadt unvollendet erscheinen lassen. —

Während Karl II. seine Gunst den Dominikanern schenkte, widmete seine Gemalin Marie, die ungarische Königstochter Stefans IV., die ihrige den Klarissinnen von Donna Regina. Unter dem Namen S. Maria-Donna-Regina gibt es zwei Kirchen in Neapel, eine ältere Klosterkirche und eine jüngere vom Jahre 1620. Die erstere liegt in einer engen Gasse hinter der letztern versteckt und ist nur wenigen Fremden bekannt, obgleich sie eins der bedeutendsten Kunstdenkmäler Neapels ist.

Der Name stammt keineswegs von der Königin Marie; vielmehr gab es ein Kloster dieses Namens schon 1252. Auch eine Abtei S. Peter-Donna-Regina kommt vor. Wer die fromme Frau Regina war, wissen wir nicht. Ende 1200 zerstörten heftige Erdbeben unter vielen andern Bauwerken auch die alte Klosterkirche der Klarissinnen von Donna Regina. 1298 gibt die Königin Marie das erste Geld zum Aufbau des Klosters, 1307 bewilligt sie die Mittel für die „Neue

Kirche.“ Schon 1316 sind die Arbeiten weit fortgeschritten, und ein Ablaß wird ihr gewährt; 1318 wird hier die Messe gelesen, und spätestens 1320 dürfte sie vollendet gewesen sein. Am 25. März 1323 schloß die Königin die Augen und wurde in ihrer Lieblingsschöpfung beigesetzt. Im Jahre 1390 oder 1391 entzündet ein Blitzstrahl den Dachstuhl der Kirche. Der Brand vernichtet die reichen Kirchenschätze der Nonnen und beschädigt schwer die Wandbilder, so daß sie in den 1500 ausgebessert werden müssen. 1520 wird eine reiche kassettierte Decke eingezogen; 1586 entsteht ein neuer Speisesaal, dessen Wände mit Grotesken bemalt waren. Hiervon sind noch einige Reste im ersten Stock neben der Pförtnerwohnung an der Stirnseite der alten Kirche vorhanden. Sei es nun, daß diese zu klein erschien oder, was wahrscheinlicher ist, zu einer Barockisierung sich durchaus nicht eignen wollte: 1620 beginnt man mit dem Neubau der zweiten Kirche S. Maria-Donna-Regina südlich des Klosters, und zwar nach den Plänen des Paters Johann Guarini von Teano. 1626 ist dieser Bau beendigt, 1649 wird er geweiht. Hierher läßt die Äbtissin Eleonore Gonzaga in eine Kapelle links vom Kor das Grabmal der Marie von Ungarn übertragen und auf einen hohen neuen Unterbau stellen, der nicht dazu paßt. Dann bleibt die alte Kirche — ein glückliches Schicksal! — so gut wie vergessen. Erst 1860, als die Klöster bedroht werden, regt es sich um sie; 1862 tritt der Priester Zito für sie ein. 1864 werden die Wandbilder, welche beide Seiten der Kirche von oben bis unten bedecken, bekannt, erregen für kurze Zeit Aufsehen und versinken dann von neuem in Vergessenheit. Die Nonnen werden mit denen von S. Klara vereinigt, die Stadt tritt in den Besitz der alten Klosterkirche, verwandelt deren alte Unterkirche in Geschäftsräume niederster Ordnung und läßt noch 1865 einen Teil der Wandbilder an der innern Stirnseite wieder übertünchen! Die Oberkirche wird zu verschiedenen Zwecken benutzt, zunächst als Sitzungssaal der pontanischen Akademie, dann als Volksschule, dann als Aushebungssaal und Rumpelkammer (1894!), zuletzt als Museum. Seitdem hat man, was dort gesammelt war und noch einiges andere in die Sammlungen von S. Martin hinaufgeschleppt, und heute steht dies großartige Denkmal der frühen Malerei in Neapel, um das Toskana die Stadt beneiden könnte, mißhandelt, vergessen und unverantwortlich vernachlässigt da.

Donna-Regina hatte die gleiche Aufgabe zu erfüllen wie S. Klara: sie sollte den in strengster Klausur lebenden Klarissinnen zum Gottesdienst, der frommen Stifterin als Grabstätte, im übrigen, soweit noch Platz war, als allgemeine Kirche dienen. Diese dreifache Aufgabe löst sie in überraschend geschickter und eigenartiger Weise, indem im allgemeinen auch hier die Oberkirche von Assisi zum Vorbild gedient haben mag.

Der Bau trägt außen und innen die große schlichte Form der gotischen Franziskanerkirche, deren Wände von vornherein zum Bemalen bestimmt sind, während das einschiffige Innere der Predigt dient. Das Äußere ist ganz schmucklos, ohne Strebpfeiler und ohne den leisesten Versuch, in dem engen Gäßchen baukünstlerisch zu wirken. Das schwere Holzdach ruht auf Kraghölzern; der fünfseitige Kor ist flach gedeckt. Die Verhältnisse sind fast überschlank. Nach der Straßenseite sichtbar waren nur die Fenster des Kores und die zwei daranstoßenden des

sehr hohen schmalen Schiffes, während das dritte schon während des Baues bis auf ein Fünftel vermauert wurde, um Raum für den Nonnenkor und die Wandbilder zu geben. Das Innere ist einzig in seiner Art. Den jetzigen Fußboden denke man sich weg. Dann besteht der Bau dem Kore zu aus einer gemeinsamen durch die ganze Höhe gehenden Kirche, ferner aber dem Eingang zu aus einer Ober- und Unterkirche. Der Kor und ein Teil des davorliegenden Schiffes sind also der Ober- und Unterkirche gemeinschaftlich. Die Unterkirche dient dem allgemeinen Gebrauche, die Oberkirche dagegen ist nur für die Nonnen bestimmt und allein vom Kloster aus zugänglich; sie wird getragen von der Unterkirche mit ihrer Eingangspforte in der Stirnseite und ihrem dreischiffigen gotischen Gewölbe. Während in S. Klara die Trennung von Nonnenkor und Kirche auf wagrechter Grundlage durchgeführt war, ist dies hier wegen Platzmangels in senkrechter Ordnung geschehen. — Die Belichtung erfolgt im fünfseitigen Kor durch fünf schlanke gotische Fenster, die tief bis zum Boden heruntergehen und von Diensten getrennt sind, die in einem Wurf vom Boden zum Gewölbe streben. Der gemeinschaftliche Teil der Ostwand hatte zwei Fenster und das erwähnte teilweise vermauerte, die Westseite dagegen vier. Der Nonnenkor war, wie es scheint, an der Ostwand durch drei niedere Fenster erhellt, an der Stirnseite aber durch ein Fenster auf derselben Höhe und außerdem durch zwei große gotische Fenster mit einer Rose darüber. Die Unterkirche muß ziemlich dunkel gewesen sein; sie reichte nach vorn bis an das fast ganz vermauerte erste Fenster. In ihr befinden sich die erwähnten Räume der städtischen Verwaltung! — Ein wesentliches Hilfsmittel, um die Rätsel zu lösen, die dieser eigenartige Bau aufgibt, bildet das kleine Modell, das uns die Erbauerin auf ihrem Denkmal selbst hinterlassen hat. Es wird von dem Engel getragen, der rechts auf dem Zeltdach ihres Grabes steht. Dieses Denkmal wurde 1326 fertig und war von Tino Kamaino und Gallardo Primario ausgeführt (S. 31). Der Baukünstler von Donna-Regina selbst bleibt unbekannt, vielleicht war es Franz Viko oder Tino Kamaino, die wir beide 1325 und 1329 am Bau der Kartause von S. Martin beschäftigt finden. Franz Viko wird schon 1305 als Maurer, 1308 als Meister mehrfach genannt*). Wer immer der Schöpfer dieses Bauwerks war, es muß, als es im Schmucke seiner reichbemalten Wände und schlanken buntverglasten Fenster mild erstrahlte, einen unvergleichlichen Anblick geboten haben. Ob man sich unten in der Reihe der Laien im Halbdunkel dem in helles Licht getauchten Kore zuwendet oder sich vergegenwärtigt, welch schönes Bild sich dem Auge der frommen Nonnen darbot, wie sie, umgeben von den rührenden Bildern aus der Geschichte der hlg. Elisabet, Agnes und Katarina und dem großartigen jüngsten Gericht mit den Bildnissen der königlichen Familie darauf ihre Andacht verrichteten: immer wird sich unsere

---

*) Der als erster Baumeister von S. Klara S. 31 bezeichnete Leonhard Vito bedarf noch weiterer Aufklärung. Man liest in den Urkunden Vito und Viko. Auch hat man für Leonhard Bernhard gelesen. Da nun Leonhard als Baumeister des Jahres 1317 bezeichnet wird, so haben wir entweder zwei Viko, Namens Leonhard und Franz, anzunehmen, oder es liegt ein Irrtum vor, und wir erkennen nur Franz Viko als den von 1305—1329 oft genannten Baumeister in Neapel an.



Abb. 11. S. Martin und S. Elmo.

Seele in künstlerischer und religiöser Weihe erhoben und angeregt fühlen und nur schwer den Weg aus der Totenstille des Ortes in den betäubenden Lärm Neapels zurückfinden . . .

Unsere Wanderung führt uns hinauf zur stolzen Feste des hlg. Erasmus (S. Elmo. Abb. 11) und zu dem großartigen Klosterbau der Kartause des hlg. Martin. Freilich: die Festung, die heute dort steht, und das Kloster, von dessen Höhe wir den unvergeßlichen Blick über Neapel genießen, sind in moderne Formen gegossen (Abb. 12). Jene hat Karl V. errichtet, und das Kloster von S. Martin mit seiner glänzenden Kirche bildet jetzt eine der wenigen völlig einheitlichen Anlagen der 1600.

Zuerst standen Kloster und Kirche auf dieser beherrschenden Höhe, die wegen ihrer Entfernung von der Stadt erst spät die Aufmerksamkeit der Feldherren des Hauses Anjou auf sich zog, als Schießpulver und weittragendes Geschütz erfunden waren.

Roberts Sohn Karl, der 1328 starb, errichtete 1325 für die Kartäuser Kloster und Kirche. Letztere hat von ihrer ursprünglich einfachen Form nur noch die Einschiffigkeit behalten. Als Baumeister werden Franz Viko und Tino Kamaino von Siena genannt, denen noch der Neapler Matias Bolocko — wohl als örtliche Größe — beigegeben wird. Robert der Weise führt den Bau nach dem Tode seines Sohnes fort. 1337 ziehen die Kartäuser ein, aber die Kirche wird erst 1368 geweiht. Inzwischen war Meister Tino 1336 gestorben und durch Atanas Primario ersetzt; nach ihm wird Balduccio Bazza*) genannt, als Bildhauer der Florentiner Pace (S. 100). Um die spärlichen Spuren des anjoinischen Baues zu entdecken, dessen massige Grundmauern sogar hinter einer spätern Verstärkung verborgen sind, müssen wir uns durch die Formen der 1600 hindurchsehen. Drei schöne gotische Bogen bewahrt noch die Vorhalle, die sich auch seitwärts in Spitzbögen öffnete. Die einheitliche Form des schlanken Mittelschiffes ist gotisch; zu den Seiten sollen niedere Seitenschiffe gelegen haben, deren Strebepfeiler außen noch vorhanden sind. An den Außenwänden befinden sich auch noch die Rahmen großer gotischer Fenster. Auch die Wappen der Anjoinen bemerkt man hier und da, obwohl nicht mehr an ursprünglicher Stelle; dagegen läuft auch der Kreuzgang mit seinen Anbauten noch auf der alten Grundlage. Schlanke Spitzbögen erhoben sich eingeschossig auf zierlichen gekuppelten Säulen; eine einzige davon auf dem kleinen Friedhofe der Mönche mag noch aus der Zeit des Pace stammen.

*) Schulz liest den Namen auch Malducius de Matha, während Spinazzola den Matheus de Bolocko Mazzeo di Malotto oder Molotto nennt, Wandlungen, die mit der handschriftlichen Ähnlichkeit von B und M, c und t zusammenhängen. Ein Johann Vito soll der Prior der Kartause in Trisulti gewesen sein, nach deren Vorbild Franz Viko und Tino diejenige von S. Martin entworfen hätten. Dieser Johann Vito sei später nach Neapel gekommen, um den Bau auf S. Elmo zu prüfen. Wir hätten nunmehr also einen Leonhard und Johann Vito sowie einen Franz Viko!



Abb 12. Klosterhof von St. Martin.

Die Wandlungen, die diese großartigste aller neapolitanischen Klosteranlagen durchmacht, weisen sie in die Kunstgeschichte der 1600 (S. 63).

Die gleichen Baumeister wie bei der Kartause erscheinen wieder beim Bau der Feste Belforte, die Robert 1329, zunächst nur als befestigtes Schloß, beginnen läßt. Der Name Belforte verliert sich bald wieder in dem volkstümlicheren S. Elmo, dessen lateinische Form stets als S. Erasmus erscheint*). Der Bau war 1343 beendigt, hat aber zu keiner Zeit besondere Wichtigkeit gehabt; die Feste war vielmehr stets nur Zwingburg von Neapel und Gefängnis für unbequeme „Aufrührer" und Staatsverbrecher, auch Zufluchtsort bedrohter Herrscher. So ist auch ihre Geschichte mit Blut geschrieben, während wir ihr einen künstlerischen Anteil von der Lage abgesehen nicht gewähren können. Ein schon von Robert errichteter Turm stürzte in dem Erdbeben von 1456 ein und wurde nicht wiedererrichtet: auf einem Wandbilde der Kirche S. Peter-ad-Aram (Vorhalle l.) ist er noch sichtbar.

Mit der Lorenzerkirche, dem Dom, S. Dominik und S. Klara sind die gotischen Hauptbauten der Anjoinen bezeichnet. Der hier angeschlagene Stil fand noch ein ganzes Jahrhundert lang Nachahmung, und wenn die Beispiele verstümmelt und verdorben wie sie obendrein sind auch keinen reinen Genuß gewähren, so sind sie in dieser Stadt, in der jahrhundertelange Zerstörung auf

*) Sprachlich ist S. Elmo nicht aus S. Erásmus zu erklären; ersteres entspricht vielmehr dem griechisch auf der ersten Silbe betonten Éremos. S. Erasmus war der Heilige, der an der Küste von Gaeta und Formia als Schutzheiliger der Fischer und Schiffer verehrt wurde. Damit ist der Übergang nach Neapel leicht erklärt. Es brauchte nur an die Stelle eines alten Kirchleins, das von einem frommen Einsiedler (Éremos) versorgt wurde, durch gelehrte Mönche eine Kapelle des hlg. Erasmus gesetzt werden, während die Volkssprache ihren S. Elmo beibehielt.

kurze Epochen künstlerischer Tätigkeit zu folgen pflegt, immerhin bedeutsam genug.

Wir erwähnen daher noch flüchtig die Kirchen der Verkündigung (1318), S. Marien-am-Kreuz (1327), S. Johann-zu-Karbonara (1343), Inkoronata (1352), die Kapelle Landolf Krespano im Dom (1372), S. Angelo-zu-Nilo (1385), S. Johann-am-Meer (1386), S. Anna-der-Lombarden (Montoliveto 1411) und die Kirchenpforten des Doms (1407) und von S. Johann-der-Pappakoda (1415), um unsere Wanderung durch die Kunst der Anjoinen und ihrer Ausläufer mit dem mächtigen Schloßbau der Neuen Burg (Castelnuovo 1273—1283) abzuschließen. Auch der bescheidenen heute in der Foriastraße versteckten kleinen Kirche von S. Anton-dem-Abte sei hier mit einem Worte gedacht. Sie wird nebst Krankenhaus schon 1313 als bestehend erwähnt, unrettbar verschandelt 1769 von dem Kardinal Erzbischof Antonio Sersale, „erneuert" 1825 und 1888. Bemerkenswert ist nur die schöne Eingangspforte aus dem letzten Drittel der 1300, die wie diejenige von S. Peter-dem-Blutzeugen der Familie Kapano zu verdanken ist. Alle diese Bauten sind in künstlerischer Beziehung nicht bedeutend, ihre Wichtigkeit liegt meist in Einzelheiten und in den Denkmälern späterer Zeit, die sie umschließen, zum Teil sind sie überhaupt spurlos verschwunden. In seltenen Fällen, wie bei S. Johann-am-Meer, ist die gotische Grundform noch ziemlich deutlich zu erkennen; meist ist sie unter Umbauten, flachen Kassettendecken und überwucherndem Barockschmuck begraben.

S. Marie-zur-Verkündigung wird zwar 1318 zuerst gegründet, geht dann aber in die Hände des frommen Ehepaars Sanzia und Robert über. Sanzias Neubau datiert vom Jahre 1343. Am 24/25. Januar 1757 wird die Kirche durch Feuer zerstört und von Ludwig Vanvitelli neu erbaut: sie ist nun das gute Beispiel einer Kunst, die mit Bernini bricht, um an Palladio wiederanzuknüpfen.

S. Marie-am-Kreuz verdankt ihre Gründung dem kurz nach der Geburt 1327 erfolgten Tode Karl Martells, des Sohnes und Erben des Herzogs Karl von Kalabrien. König Robert ist ihr Gründer und Schutzherr, Sanzia aber die eigentliche Pflegerin der Kirche wie des Klosters, ihrer Lieblingsschöpfung, in die sie unmittelbar nach dem Tode ihres ungeliebten Gatten als Schwester eintrat (1344), und wo sie 1345 auch starb und begraben wurde. Auch diese Kirche, die westlich in unmittelbarer Nähe der Neuen Burg lag, ist heute spurlos verschwunden.

Außerhalb der Nordostmauern der Stadt befand sich zwischen Wiesen und Gärten die Stätte, wo die Neapler ihre öffentlichen Spiele abhielten. Noch Petrarka erwähnt schaudernd das blutige Schauspiel, dem er hier beiwohnte*). Die Einsenkung, die zugleich als Festungsgraben diente, hieß Karbonara — schon damals ein allgemeiner Name für Örtlichkeiten, an denen man Holzkohle zu brennen oder aufzubewahren pflegte. An dieser Stelle errichtet der Einsiedler von S. Augustin Dionis, ein berühmter Sterndeuter und Gottesgelehrter, der sich

*) Epist. de reb. fam. lib. V, 6.

329 am Hofe Roberts des Weisen befand, ein Kloster und eine dem Täufer geweihte Kirche, S. Johann-zu-Karbonara; deren Grundstein wird 1343 gelegt. König Ladislaus (1386 bis 1416) nimmt sich der ziemlich bescheidenen Anlage an, erweitert sie und schmückt sie aus. Sie ist einschiffig und mit flacher Holzdecke versehen: ihre baukünstlerische Bedeutung ist gering. Den Eingang bildet ein in dem rohen Stile der neapolitanischen Schule der 1400 ausgeführtes Tor. Ihre Bedeutung liegt in ihren Denkmälern, Fliesen und Bildwerken, die wir in anderem Zusammenhange betrachten. Zugleich mag indes die nach Art des Nonnenkors von S. Klara hinter der Altarwand anstoßende Sonnenkapelle (des Ser Janni Karacciolo) erwähnt werden, weil sie einen der letzten Ausläufer gotischer Baukunst der Anjoinen bezeichnet. Sie ist rund und wird durch acht Dienste in ebensoviel Felder geteilt, die oben spitz zusammenlaufen und einst ganz bemalt waren. Die Fenster sind spitzbogig und mit mehrfachen Blattgesimsen hübsch gegliedert. Die Kapelle erbaute sich der allmächtige Günstling der Königin Johanna Serjanni im Jahre 1424 und weihte sie der Geburt der hlg. Jungfrau. Nach seiner Ermordung 1432 errichtete ihm sein Sohn das auffallende Denkmal hinter dem Altar. Die Kapelle wurde 1699 und 1752 erneut und befindet sich in einem kläglichen Zustande.

Ebensowenig wie S. Johann-zu-Karbonara bedeutet S. Marie-Inkoronata als baukünstlerisches Werk, nachdem auch noch ihre schöne alte Eingangspforte auf den Friedhof außerhalb der Stadt verschleppt und das Innere in der geschmacklosesten Weise entstellt worden ist. Sie wurde von Johanna I. erbaut, indem sie die Kapelle des von Karl II. 1285 errichteten Justizpalastes zur Erinnerung an ihre Krönung (27. Mai 1352) mit ihrem Vetter Ludwig von Tarent († 1362) erweitern und mit den berühmtesten Wandbildern Neapels ausmalen ließ (Neapel III). Unter den arg beschädigten Wandbildern der Korkapelle links befindet sich eine Abbildung der alten Anlage, die sich durch einen vorgestellten gotischen Laubengang eigenartig auszeichnete. In den paar erhaltenen Bögen an der Straße sind jetzt Läden eingerichtet.

Zeitlich am nächsten steht der Inkoronata die Kapelle des Landolf Krespano vom Jahre 1372 im Dom. Auch sie ist völlig entstellt. Dann folgt 1385 S. Angelo-a-Nilo oder Nido, dessen schöne Einzelheiten aber schon der Zeit der Auflebung angehören (S. 49). Dagegen hat noch die im folgenden Jahre entstandene kleine Kirche S. Johann-am-Meer verhältnismäßig viel von ihrer gotischen Eigenart bewahrt. Sie wurde als Johanniterordenskirche von dem Komtur Bruder Dominik aus Deutschland erbaut. Sie liegt westlich vom Marktplatz unweit S. Eligio und bildet eine dreischiffige Basilika mit erhöhtem Mittelschiff, Kreuzschiff und drei geraden Korabschlüssen. Auf je drei antiken Säulen ohne Sockel und mit verschiedenen Kapitellen mit den Wappen der nobil famiglia d'Alemagna und entsprechenden Wandpfeilern erheben sich die vier hohen Kreuzgewölbe der drei Schiffe, und zwar ohne Gurten und Rippen, während die Gewölbe der Korabschlüsse diese schon zeigen. Der Überblick wird durch die entstellenden Anbauten sehr erschwert. Der Haupteingang ist verbaut und der jetzige Zustand so traurig wie möglich.

Noch im ältern Stile begonnen wurde 1411 das Kloster und die Kirche der Olivetaner (S. Anna-der-Lombarden). Sie gehörte ursprünglich den weißen Benediktinern, deren Mutterkloster 1319 auf dem Ölberge (Montoliveto) bei Arezzo gegründet wurde. Der Kardinal Orilia, Großprotonotar und Günstling des Königs Ladislaus, schenkte einen großen Teil Landes her „nahe beim Tor des Viertels der Korregie"*) mit der darauf befindlichen kleinen Kirche S. Maria-de-Skutellis; der päpstliche Vikar Nikolaus von Tiano legte den Grundstein zu der großartigen Anlage, die schon 1417 von den Mönchen bezogen wurde. Damals dehnten sich die Klostergebäude mit der Kirche über das ganze Stadtviertel aus, das heute der Toledo, die Straße der alten Handschuhmacher, der Korsea und der Markt von Montoliveto berührt. Die Reichtümer mehrten sich schnell unter der unablässigen Fürsorge und Gunst auch der späteren Herrscher Neapels. Ihren jetzigen Namen erhielt sie, als sie 1801 der Landsmannschaft der Lombarden übergeben wurde, nachdem das Kloster 1799 unterdrückt worden war. Wie schon 1471 die Lombarden in Rom eine Genossenschaft der hlg. Ambros und Karl gegründet hatten, so schlossen sich 1492 in Neapel einige Kaufleute von Mailand und Bergamo zu einer Unterstützungsgenossenschaft unter dem Schutze der hlg. Anna zusammen, die bald über reiche Mittel verfügte und als Hilfsverein für Kranke, Gefangene, Geldbedürftige, Altersschwache von großer Bedeutung wurde. Ihre ersten Zusammenkünfte hielt sie in einer Kapelle von S. Marien-del-Karmine ab; 1582 war sie schon so reich, daß ihr Mitglied Dominik Fontana von Rom für sie eine großartige Kirche erbaute, die indeß 1798 zusammenfiel und spurlos verschwand. Ihre reichen Schätze wurden zerstreut und befinden sich zum Teil im Nazionalmuseum und in S. Martin. Neuer Glanz erstrahlte der Bruderschaft mit der Ankunft Karls III. von Burbon in Neapel (1742), und 1801 erhielt sie von König Ferdinand IV. die alte Kirche der unterdrückten Olivetaner. Seitdem blüht sie von Neuem, und der fromme und wohl erhaltene Zustand ihrer Kirche beweist, daß sie ihre reichen Mittel vortrefflich zu verwenden weiß. Die Kirche, als Bau ohne große Bedeutung, erinnert in ihrer liebevollen und sauberen Erhaltung an das, was der Kunstfreund in Toskana zu sehen gewohnt ist. Sie ist einschiffig mit zwischen den Strebepfeilern eingezogenen Grabkapellen des Adels, unter denen die Namen der Mastro Giudice, Pickolomini, Orilio, Orefice, Avalos hervortreten. Die jetzige Vorhalle stammt aus dem Jahre 1591; hinter ihr als Orgelwand liegt die alte gotische Stirnseite versteckt. Als Schrein eines reichen und wohlerhaltenen Schmuckes von Altären, Denkmälern, Holzschnitzereien und Fliesen verdient sie unsere aufmerksamste Beachtung. 1588 hielt sich Tasso kurze Zeit in ihrem Kloster auf. —

Wohin nun inzwischen die Gotik gekommen war, das vermitteln uns am klarsten die Schmuckpforte des Doms (1407) und die der kleinen Kirche

*) Es ist die Straße der Riemenschneider und Gürtelmacher bei der Inkoronata. So schreibt del Tufo: Kommt ihr auf die Inkoronata, dann werdet ihr dort finden Felleisen, Kisten und Schreine, und für die Ritter, die bis nach Mailand reiten wollen, wunderschöne Sattelkissen von Samt und Leder. Dagegen erinnert der Name Corsea vielleicht an die Stelle der alten Wettläufe.



Abb. 13. Dompforte von Baboccio.

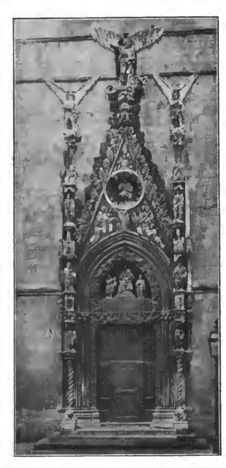


Abb. 14. Hauptpforte von S. Johann-der-Papakoda.

S. Johann-der-Papakoda (1415. Abb. 13 und 14). Den Künstler der Domtür lernen wir durch die Inschrift auf dem Grabdenkmal des Anton Penna in S. Klara kennen. Es ist der Abt Anton Baboccio von Piperno, der auch sonst in Neapel vielfach tätig war (S. 108). Sein Stil ist überaus schwer und überladen. Er häuft die Vorwürfe, ohne sie durch innern Zwang zu verbinden. Die gotische Formensprache ist ihm etwas Angelerntes, ihr Geist steckt nicht darin. Dennoch bieten seine Werke als Ganzes einen wenn auch unedlen, so doch reichen Schmuck. Die Tür von S. Johann darf man ihm indes nicht in die Schuhe schieben; sie gehört vielmehr einem noch schwächern und bombastischeren Nachahmer an. Beide Kirchenpforten bestehen aus einer rechteckigen Tür mit kräftig profiliertem gotischen Spitzbogen. Das Giebelfeld über dem mit Flacharbeit geschmückten Querbalken der Tür ist mit einer Gruppe ausgefüllt. Ein reiches gotisches



Abb. 15. Die neue Burg (Kastell Nuovo).

Zeltdach überragt das Ganze, indem es sich auf ebenso reich verzierten Seitensäulen erhebt.

Einfacher und maßvoller, in ihren Verhältnissen richtiger ist die Dompforte; reicher, schwerer und in ihren Verhältnissen durchaus unbefriedigend die von S. Johann. Die Kapelle selbst wurde von Artur Papakoda 1415 erbaut, das Innere „nach griechischer Art" ausgemalt, auch mit einem prachtvollen Fußboden versehen. Der letzte Sprößling der Papakoda barockisierte das Innere 1772 und überstrich die Wandgemälde mit Kalk. Die neueste Zeit (1865—1874) hat dann noch ein übriges getan und Kapelle und Turm mit einer häßlichen gelben Brühe überzogen. Weit erfreulicher ist der Turm, dessen wohlerhaltenes oberes Stockwerk von fast toskanischer Leichtigkeit und Formenfrische ist. S. Johann ist das letzte Denkmal der neapolitanischen Gotik. Es beginnt die Zeit der Auflebung. Man fängt an, die Reste antiker Denkmäler zu schätzen und fügt sie in das Mauerwerk ein, wie es einst schon Friedrich II. im Hofe seines Bergschlosses in Apulien getan hatte. So finden wir auch am Turm der Papakoda in luftiger Höhe Reste eines römischen Sarkofags mit dem Raub der Proserpina, eines Grabmals mit den bekannten römischen doppelten Bildnisköpfen in einem Rund, eines römischen Zippus mit Inschrift und ähnliches eingemauert.

Entsprangen die frommen Stiftungen der Anjoinen der Sorge um ihr Seelenheil, so waren sie nicht minder um ihre persönliche Sicherheit und die Festigung eines Trones besorgt, der unsicher genug auf der Grundlage gewissenloser Gewalttätigkeiten ruhte. Dieser Sorge verdankt Neapel die Anlage einer neuen Zwingburg und Zufluchtsstätte, der sogenannten Neuen Burg (Kastel Nuovo). (Abb. 15.) Sein rauch- und altersgeschwärztes Gemäuer ragt noch heute inmitten einer Menge unschöner Anbauten von Werkstätten, Läden, Wohngebäuden, Kasernen mit gewaltigen Linien in die lachende Landschaft und spiegelt deutlich die dunklen Tage wieder, da die schwere Hand und der düstre Geist ihrer Gründer über Neapel lagen. Karl I. ist überaus besorgt, die Burg so schnell wie möglich zu vollenden. Unablässig treibt er seine Beamten und Baumeister an, zeiht sie des Säumens und drückt seinen Willen aus, den Bau beendigt zu sehen. Hie und da pflegen die Meister davonzulaufen; sie sollen wieder eingefangen und in Ketten

zum Bau zurückgesandt werden, an dem sie so gefesselt weiterarbeiten. Daher soll in vier Jahren der gewaltige Bau vollendet worden sein.

Am 16. Mai 1279 ergeht der Befehl des Königs, die Baustoffe heranzuschaffen. An Stelle der Kirche zu S. Marien-beim-Palast, die den Franziskanern gehört und die dafür das Grundstück erhalten, auf dem sie die Neue Marienkirche erbauen, soll die Neue Burg erstehen, so genannt zum Unterschiede von einer ältern Anlage, die sich einst dort, wo jetzt S. Augustin-der-Münze liegt, erhoben hätte. Wir wissen von dieser alten Burg nichts. Um so zahlreicher sind die Urkunden, die den Neubau betreffen. Um 1282 scheint er tatsächlich im Rohbau vollendet gewesen zu sein. Indes ist es doch wohl fraglich, ob diese Vollendung mehr als nur vorläufig war. So befiehlt Karl II. in seinem Testamente 1308, daß die Kapelle der Neuen Burg fertiggestellt werde. Robert der Weise baut noch daran. Und es ist ganz unerklärlich, warum schon Alfons I. von 1451 ab die Burg so gut wie von Grund aus neu hat erbauen müssen, wenn man nicht annehmen will, daß sie aus sehr schlechtem Baustoff und mangelhaft ausgeführt von Karl I. notdürftig unter Dach gebracht wurde.

Die Neue Burg lag trutzig allein außerhalb der Stadt in ihrer Feldmark. Nach der Stadtseite nach Nordnordost hin befand sich der Eingang, durch den man über eine hölzerne Brücke in das Innere gelangte. Südlich bespülte sie das Meer, nach Südwesten lag ein Garten. Im Westen nahm ein zerklüfteter Hügel die Aussicht auf die Eierburg. Der König ließ ihn abtragen. Zwischen Ost und Nord zog sich bis zur Inkoronata ein weiter Platz. Karl II. umgab die Neue Burg mit Palästen für seine zahlreichen Söhne. Robert der Weise machte aus dem Garten einen Tierpark (Vivarium) mit Springbrunnen und Lusthäusern. Davon erhielt der eine Turm und das Meer den Namen Beverello. Noch heute befindet sich im Arsenal ein Brunnen gleichen Namens. Der westlich gelegene Teil bedeckte sich bald mit Klöstern und Kirchen. Einen gründlichen Neu- und Ausbau ließen der aragonesische Alfons I. und seine Nachfolger Ferdinand I. und Alfons II. ausführen. Aus Alfons' Zeit stammt der berühmte Triumfbogen (S. 66). Auch in der spanischen Zeit blieb die Burg die sichere Residenz der Herren von Neapel. Das schon erwähnte Bild aus dem Strozzihause in Florenz vom Jahre 1471 (Abb. 16 und 17) gibt uns einen vortrefflichen Begriff von dem damaligen Aussehen der Neuen Burg, während Einlegarbeiten in der Sakristei von Montoliveto (Abb. 18) aus dem Anfang der 1500 bereits die neuen ins Meer gehenden vorgelegten Bastionen der spanischen Zeit widergeben*). Die letztern entstanden unter Peter von Toledo. Noch der erste Herrscher der Sekundogenitur des spanischen Hauses Burbon Karl III. verschönert die Burg 1735 in der Art seiner Zeit. Die Neue Burg ist die geschichtlich bedeutsamste Stätte Neapels. Wer entwarf ihren Grundplan?

Kein Beleg spricht bisher für den von Vasari genannten Johann Pisano, und es ist seltsam, daß wir trotz der vielen Urkunden, die uns die Namen von zahlreichen

*) Das oben S. 57 erwähnte Gemälde von S. Peter-ad-Aram vermittelt eine Ansicht nach der Stadtseite aus der zweiten Hälfte der 1400.




**Abb. 16. Ältestes Stadtbild von Neapel vom Jahre 1479 mit der Flottenschau Lorenzos von Medizi (linker Teil).**
(Wiederholt nach dem von Corrado Ricci im Besitze des Fürsten Strozzi in Florenz entdeckten Gemälde und dem von Benedetto Croce, Napoli Nobilissima XIII, gegebenen Abdruck.)

1. Eierburg. 2. Pizzofalkone. 3. Vorwerk S. Vinzenz. 4. Anjoinenschlösser mit Gärten, dorin später das Kgl. Schloß. 5. Tierpark. 6. Beverello-Turm. 7. Meerseite der Barbarakapelle. 8. Staden, auf dem 1487 der Leuchtturm errichtet wird. 9. Turm der Barbarakapelle 10. Schatzturm (dell'Oro). 11. Inkoronata-Turm. 12. S. Elmo und St. Martin 13. Montoliveto.



**Abb. 17. Stadtbild von Neapel vom Jahre 1479 (rechter Teil).**

14. Die Neue Marienkirche; davor der Turm von St. Peter-dem-Blutzeugen. 15. S. Klara. 16. Kleiner Hafen. 17. St. Dominik. 18. S. Augustin-der-Börse (?). 19. S. Peter-a-Majella. 20. Kapodimonte. 21. Dom. 22. S. Johann-zu-Karbonnara. 23. S. Eligius. 24. Nolanertor.



Abb. 18.
Die Neue Burg nach einer Einlegarbeit aus dem Anfang der 1500 (Montoliveto).

Bauaufsehern, Mauermeistern, Unternehmern, Finanzbeamten aufbewahrt haben, über den Meister des Entwurfes und seines Oberleiters selbst nichts wissen. Die Annahme liegt nahe, einem französischen Baumeister diese Ehre zuzuweisen, zumal die Formen und Bekrönung der Türme (die aber aus der Zeit der Aragonesen stammen) an französische Vorbilder der 1200, so des Schlosses zu Angers, erinnern sollen. Vielleicht kommt in erster Linie der am 27. Juli 1279 auch als Rendant genannte Peter von Chaulo in Betracht. Sein Name kehrt am häufigsten wieder. Er war auch, wie es im Mittelalter häufig der Fall war, geistlichen Standes und wird Magister genannt. Der König ernennt ihn am 16. Mai 1279 zum Vorsteher des Baues; am 27. Juni erscheint er als „Kredenzerius". ebenso am 30. Juni, während am 15. Juli vom Könige sein getreuer Diener Henriketis Korsevatus zum Kredenzerius ernannt wird, der auch 1282 noch unter dem Namen Henrikus Corchavache beim Bau angestellt ist. Peter von Chaulo hat einen sehr wandelbaren Namen. Er heißt bald Petrus de Chamello, de Caulo, de Chaulo, Chavillo, de Zaulis, de Caulis, und wir können nicht sagen, ob er aus Frankreich stammt. Diese Herkunft deutet dagegen Peter von Angicourt an, der von 1269—1300 in den Urkunden sehr häufig genannt wird. Auch er ist Geistlicher, Ritter, Vertrauter, Baumeister, ja eine Art Bautenminister des Königs, der seine Hand in allen Dingen hat. Ausdrücklich „nach seinem Entwurf" wird nur das Schloß von Villanova erbaut (20. März 1279); es spricht nicht eben für ihn, daß es schon 1284 hergestellt werden muß. Wäre nun Peter der geistige Urheber und Oberbaumeister der Neuen Burg, so ist es auffallend, daß sein Name nur ein einziges Mal in Verbindung damit genannt wird, und zwar in einer Urkunde vom Juni 1279, in der Karl I. befiehlt, nach Anordnung und Angabe seines Getreuen, des Petrus de Angicuria und des Palmerius de Arraccia (Arras) drei Karren zur Beförderung von Steinen anfertigen zu lassen, eine in ihrer Geringfügigkeit seltsame Angabe.

Wie dem auch sein mag; unter allen Bauten ist die Neue Burg unter den Anjoinen doch die bedeutendste. Ihr Grundplan, etwas verdunkelt durch Anbauten, ist im Grunde noch derselbe wie er ursprünglich war. Den Hauptteil und Mittelpunkt bildet ein mächtiges, von vier Rundtürmen geschütztes Viereck, dessen Stirnseite nach der Stadt zu lag. Die Mitte der hierher gerichteten Mauern sollte einen mächtigen Bergfried tragen, wenn wir in dem Modell, das eine hlg. Barbara am Triumfbogen in der Linken trägt, auf die Burg beziehen dürfen. Dieser Hauptbau schließt die Schloßkapelle und eine Privatkapelle sowie einen großen völlig quadratischen Rittersaal ein. Außen herum, aber durch einen Graben getrennt lagen im Westen, Norden und Osten befestigte Vorhöfe, die mit einer

Unzahl von Nebengebäuden besetzt waren. Wo wir im einzelnen die ältesten in Urkunden erwähnten Räume zu suchen haben, muß eine Untersuchung feststellen, die erst möglich sein wird, wenn die Neue Burg als Kaserne aufgelassen und von ihren entstellenden Anbauten befreit sein wird. Im allgemeinen läßt sich schon jetzt annehmen, daß sowohl die Burgkapelle der hlg. Barbara wie auch der Große Saal im wesentlichen der Zeit Alfons I. und seiner Nachfolger angehören. Insbesondere wird im August 1455 der Große Saal als neu erbaut erwähnt, obgleich dieser Neubau wohl nur auf den alten Grundmauern errichtet sein wird. Am 15. April 1457 wird er durch ein großes Prunkmal eingeweiht, während erst im Februar 1458 die Steine für die Freitreppe des Saales in Iskia gebrochen werden. Er heißt ursprünglich Großer Saal, auch Saal des hlg. Ludwig, dann (wohl von einem über der Tür befindlichen Flachbilde, das den Triumf Alfons' I.*) darstellt) Triumfsaal, und endlich Rüstkammer wie noch heute, wo er zu diesem Gebrauche herabgesunken ist. Er ist von ganz bedeutenden Verhältnissen, ein einziger völlig würfelförmiger Raum von 26 m Seitenlänge mit einem kühnen gotischen, achtteiligen Fächergewölbe, das sich bis zur Höhe der Rundtürme erhebt. Seinen Schlußstein ersetzt eine offene Laterne. Seine Gurten sind sehr kräftig und ruhen auf 3 m starken Seitenmauern. Der Übergang vom Viereck zur Kuppel geschieht durch Stichkappen. Die zwei Eingänge entsprechen zwei gegenüberliegenden tiefen Nischen mit Fenstern, die eine herrliche Aussicht auf den Hafen gestatten. Zwischen ihnen erreicht man auf Wendeltreppen in der Wand zwei übereinanderliegende Musiklauben. Die volle Wirkung des großartigen Raumes, der in Italien kaum seinesgleichen hat, wird heutzutage verhindert durch die mit tausenden von Gewehren angefüllten Einbauten, die hoch hinauf ins Gewölbe reichen. Als die Baumeister dieses bedeutenden Werkes werden die Spanier Wilhelm Sagrara und (nach dessen Tode) Johann und Jakob Sagrara genannt. Die Ausmalung der Wappen und Friese geschah durch Antonello del Perrino und Leonhard Bisuskio (Neapel III). —

Fragen wir nach andern Bauten weltlichen Zweckes aus dieser Zeit, so sind sie zum größten Teile verschwunden. Schon der alte vortreffliche Franz Guicciardini schreibt von den Einwohnern Neapels, daß sie unter allen Völkern des Welschlandes die unbeständigsten und nach neuen Dingen begierigsten seien. Dieser Neuerungswut einerseits, der zum Aufruhr und zu rascher Zerstörung emporlodernden Natur der Neapolitaner anderseits sind wohl die meisten festen Häuser, die Adel und Fürsten der 1300, 1400 und 1500 auch in Neapel besaßen, zum Opfer gefallen. Das beste und zugleich durch die Selbständigkeit seiner Anlage erfreulichste Beispiel einer gotischen Anlage ist das **Pennahaus**, dessen Stirnseite auf den kleinen Demetriusplatz hinausgeht. Indem es sich dem Gelände verständnisvoll anschmiegte, bestand diese Wohnung **Antons di Penna**, des

*) Nach Bernich wäre es der des Kaisers Friedrich III. in Rom (1452) und die Erinnerung an seine Vermälung mit Eleonore von Portugal, der Nichte Alfons', die in Neapel im gleichen Jahre in der Neuen Burg vollzogen wurde. — Die Arbeit dürfte Dominik Gagini gehören. Der große Saal Alfons' war aber 1452 sicher noch nicht fertig. Auch würde die Darstellung des feierlichen Einzuges in Neapel (1453) viel näher gelegen haben als die des Krönungszuges in Rom.

Günstlings und Geheimschreibers des Königs Ladislaus, aus mehreren Höfen, die von Gebäuden mit Lauben umgeben waren. Vor allem selbständig erdacht und mit geschmackvollen Einzelheiten versehen ist das nur aus einem Raum bestehende und noch ziemlich erhaltene Eingangsgebäude, das laut Inschrift 1406 erbaut wurde. Die Stirnseite dieses Hauses hat inmitten seiner mit rechteckigen Hauquadern bedeckten Wand nur eine einzige Öffnung, die Eingangspforte. Diese zeigt den in Neapel beliebten flachen gotischen Doppelbogen in einem Rechteck, das mit Stäben geschmackvoll profiliert ist und in den Ecken das Wappen der Penna trägt. Abwechselnd zeigt der äußere Bogen weißen Marmor und rötlichen Portasanta, während der innere auf einem anmutig geführten feinen Bande in einigen Versen des Marzial den gelehrten Besitzer verrät. Der Hofmann und treue Diener des Hauses der Anjoinen dagegen macht sich auch äußerlich über die ganze Stirnseite bemerkbar. Die Krönung besteht nämlich aus einem hübschen gotischen Bogenfriese. Jeder zweite Stein der Oberreihe des Gesimses trägt die königliche Krone, während die andern drei Wappenteile der Anjoinen auf der Unterreihe abwechseln, und ihre Lilien endlich die sieben Wandreihen über der Tür bedecken. Nun erst beginnt drei Reihen lang die Feder der Penna, während die untere Hälfte der Wand verständig genug schmucklos bleibt. Das Ganze ist ein reizvolles Beispiel der späten neapolitanischen Gotik. Auf dies einräumige Gebäude folgt ein Hof, auf dem links wie heute noch Stallungen, geradeaus das Hauptgebäude lag. Es war mit Lauben umgeben und mit Bildwerken geschmückt. Eine prächtige Freitreppe führte auf eine Terrasse, von der aus man einen großen Saal und andere Räume betrat. Seine Fenster gehen auf die Sackgasse von S. Barbara und zeigen die Formen des Komohauses (S. 72). Über den Baukünstler wissen wir nichts. Gegen den von einigen vermuteten Anton Baboccio spricht sehr deutlich der zurückhaltende Stil des Baues. Baboccio schwelgt in einer unfeinen, fast barocken Gotik, während wir es hier mit einem fein abwägenden Künstler zu tun haben, dessen Geschmack ihn vor jedem Übermaß bewahrt. Bei den engen Beziehungen, die in dem ganzen Jahrhundert mit den Künstlern Sienas bestanden, werden wir wohl auf einen Meister aus dieser Stadt schließen dürfen.

Ein ebenfalls in den Anfang der 1400 gehörendes Haus des Artur Papakoda († 1433), eines andern Günstlings des Königs Ladislaus, das auch aus mehreren um einen schmucken Hof liegenden Gebäuden bestand, ist den Durchbrüchen zur Gesundung Neapels zum Opfer gefallen.

In den gleichen Kreis gehören das Bonifazhaus, das Haus der Miroballo u. a., auf die einzugehen hier der Platz fehlt. Häufig genug wird man, wenn man durch die engen Straßen der Altstadt wandert, hübsche Eingangspforten von Häusern bemerken, die als erfreuliche Überreste aus früher Zeit stammen. So z. B. in der Tribunalstraße, wo die große und bedeutendste gotische Eingangspforte Neapels, die des Cicinellihauses, mit ihrem doppelten Spitzbogen noch aus den 1300 stammen dürfte, während die einst dem Piscicellihause angehörige in einem Hofe der Konstantinopelstraße eine frühe, aber unbedeutende Probe anjoinischer Gotik darstellt.

## 3. Kirchliche Bauten von der Auflebung bis in die Neuzeit.

Die Kirchen und Kapellen, die sich in Neapel den neuen Formen der Auflebung anschließen, haben mit wenigen Ausnahmen den Zug gemeinsam, daß sie durch die Erneuerungen der Barockzeit noch weit gründlicher entstellt wurden als ihre gotischen Schwestern. Es ließ sich eben der Stuckzierrat viel leichter anbringen. Und so kommt es, daß wenn bei jenen die alte gotische Eigenart selbst noch durch die allergröbsten Verwüstungen hindurchleuchtet, dies bei den meisten kirchlichen Bauten der Auflebung nicht mehr der Fall ist: sie tauchen unter in dem Meer der Barockformen, in denen keine Stadt so schwelgt wie Neapel. Daher ist denn der allgemeine Eindruck nicht erfreulich, und erst wenn wir den Arbeiten großer Meister wie Fansaga, Vanvitelli u. a. nähertreten, die entweder neue Schöpfungen sind oder doch als solche gelten dürfen, können wir auf eine verhältnismäßig genußreiche künstlerische Ausbeute hoffen.

Die Formen der Gotik wie die der Auflebung, beide von außen nach Neapel eingeführt, laufen lange nebeneinander her. Erst allmählich entschließt sich diejenige Anlage, die am zähesten an der Überlieferung festzuhalten pflegt, die Kirche, zu der neuen Formensprache. Zunächst geschieht dies nur in Einzelheiten, wie wir es namentlich bei der Geschichte des neapolitanischen Grabdenkmals verfolgen können. Zu einem größern Bau im neuen Stil hat es Neapel überhaupt nicht bringen können, und die kleinen zwerghaften Kuppeln, die zum Teil freilich an die Stelle ursprünglich umfangreicherer getreten sind, bedeuten ebensoviele vergebliche Anstrengungen, die großartigste Errungenschaft der Auflebung, Kuppel- und Mittelbau, auch an dieser Stätte zu verwirklichen. Der Grund hiervon liegt auch hier nicht im Mangel am Wollen, an dem es in Neapel nie gefehlt hat, sondern die Erschütterungen des vulkanischen Bodens lassen so wenig wie die hohen Türme und das Strebewerk der Gotik die großen Kuppeln des Mittelbaues der Auflebung zu. Daher fehlen beide im Stadtbilde von Neapel und müssen ersetzt werden durch die mächtigeren Formen des Vesuvs, der sie verhinderte.

Als früheste Versuche, von der Gotik abzugehen, kommen nur Einzelheiten und Anbauten bei den kleineren Kirchen S. Angelo-a-Nido, S. Agrippin und Montoliveto in Betracht.

S. Angelo-a-Nido soll vom Kardinal Rainald Brankaccio zwischen 1384 und 1418 erbaut sein, aus dieser Zeit auch die östliche Tür stammen, die nach einer



Abb. 19. Eingangspforte von S. Barbara (darüber die Muttergottes von F. Laurana).

in Neapel leider sehr allgemeinen Unsitte mit einer dicken Schicht grüner Ölfarbe überzogen bestimmt ist, sie wie Erz aussehend zu machen. An der Haupttür finden sich spätgotische Formen. Ein wahres Juwel ist dagegen die westliche Seitentür, welche auf den kleinen Platz a-Nido führt. Sie gehört dem Übergange vom letzten Drittel der 1400 an. Die Ausführung der Marmorumrahmung ist von großer Feinheit ebenso wie die des Erzengels Michael in der mit zarten Arabesken verzierten Rüstung, so daß sie wohl einem der namhafteren Künstler, die an dem Triumfbogen Alfons' I. beteiligt waren, zugesprochen werden darf. Leider hat eine geschmacklose Hand auch dies kleine Meisterwerk nicht unangetastet gelassen, die Türpfosten verbreitert und andere grobe Zutaten hinzugefügt — im Jahre 1845! Das Innere der Kirche ist bis zur Unkenntlichkeit entstellt und beschäftigt uns nur als Schrein des Brankaccidenkmals, von dem an anderer Stelle die Rede sein wird (S. 121).

Auch von der Auflebung **S. Agrippins** in der Forcellastraße ist nur die Türumrahmung übrig geblieben, die Flügel selbst sind auch hier mit dicker Ölfarbe bedeckt. Die Pforte trägt das Wappen der Aragon und weist auf das Ende der 1400 hin. Eigenartig für den Stil sind die zierlich geschmückten Stützen des Sturzes in den obern Ecken des Türrahmens, wie wir sie in dieser Zeit häufig finden.

Von der Eingangspforte von **Montoliveto** aus der zweiten Hälfte der 1400 ist die Umrahmung durch spätere Zutaten teilweise entstellt; über die Türflügel

vgl. S. 187. Die erste Kapelle links wurde dem Bau vielleicht von Anton Rosselino für die Familie Piccolomini hinzugefügt (wie denn gegen 1462 derselbe Florentiner Meister dem Papste Pius II. Piccolomini das Piccolominihaus in Pienza und dessen Schwester Katerina Piccolomini das Neruccihaus in Siena erbaute). Sie hat anmutige Verhältnisse und bildet mit dem schönen Altar und Bodenbelag ein ausgezeichnetes Ganzes, wie wir es in Neapel nur selten antreffen (s. S. 126). Das anstoßende Kloster hat einen einfachen Hof von ansprechenden Formen, die ebenfalls nach Norden weisen.

Die S. Barbara-Kirche im Hofe der Neuen Burg, die sich westlich an den Großen Saal anschließt, begann Karl II. im gotischen Stil, ließ sie durch Montano von Arezzo (1305) ausmalen, und Robert führt den letzten Willen seines Vaters aus, indem er die Ausschmückung fortsetzt. Damals wird der Bauleiter Wilhelm Seripando genannt, und niemand geringeres als Jotto wird 1329 berufen, um die Ausmalung zu vollenden (s. Neapel III). 1356 schlug der Blitz in die Kirche ein und beschädigte sie an zehn Stellen, ohne die Königin Johanna I., die der Messe beiwohnte und deren Kopf er mehrfach umfuhr, zu verletzen. König Alfons' Tätigkeit erstreckt sich auch auf die Burgkapelle. Waren schon zu seiner Zeit Jottos Wandgemälde verschwunden, da sie nicht mehr erwähnt werden? Unter Ferdinand I. wird der Nachfolger in der Leitung der Burgbauten des Peter Martino, Meister Mattias Fortimani (1469) mit dem Ausbau der Kirche betraut, und 1471 malt darin Marchitello Gallo, während 1474 Franz Laurana die Eingangspforte urkundlich mit einer Madonna krönt, die indes nach Werkstattarbeit aussieht. Die folgenden Jahrhunderte wirkten zerstörend, und nur wenig Ursprüngliches ist mehr erhalten, so die schön gegliederte Fensterrose der Stirnseite, und aus der Auflebung die köstliche Eingangspforte, welche unsere aufmerksame Betrachtung verdient (Abb. 19). Auch über ihren Verfertiger ist man nicht einig. Während die Flachbilder daran dem Julian Majano gegeben werden, beansprucht man für die Tür Fortimani. Ihre Umrahmung besteht aus zwei fein gerieften Säulen mit darüberliegendem Gesims, über dem sich das Muttergottesbild Lauranas erhebt. Die rechteckige Tür ist über dem Sturz mit einem Flachbilde im Halbkreise geschlossen, das Vasari und nach ihm Schulz Julian Majano zuschreiben. Jedenfalls ist es florentinische Arbeit. Es stellt eine sitzende Mutter Gottes dar mit dem Kristuskinde. Die Zwickel über dem Halbkreise füllen zwei prächtige geflügelte Engelsköpfchen aus. Die Mutter Gottes mit voll herausgearbeiteten Kopfe ist halb nach rechts gewendet und hält das anmutig ebenfalls nach rechts schauende Kind, das sich mit einer Schar lautpreisender Engel lebhaft zu unterhalten scheint, auf dem Schoß. Links befinden sich vier Engel, rechts ebensoviel, darüber noch vier Köpfchen in den Wolken. Die rechte Seite des Bogenfeldes zeigt kleinere und ausdruckslosere Köpfe, eine unedlere Bewegung und weniger gute Arbeit, so daß sie von Schülerhand hinzugefügt zu sein scheint. Die kleinen Flacharbeiten auf dem Türsturz stellen in sieben durch korintische Pfeiler getrennten kleinen Flachbildern von links nach rechts die Verkündigung, Geburt Kristi, Anbetung der Könige, Auferstehung, Erscheinung Kristi, Pfingstfest und Versammlung der Apostel dar. Die Arbeit ist nur flüchtig.

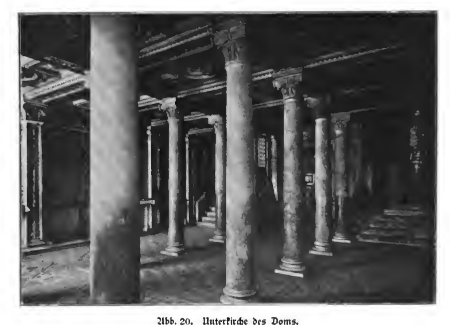


Abb. 20. Unterkirche des Doms.

In das Ende der 1400 fallen noch der schon erwähnte **Glockenturm der Lorenzerkirche** 1487, die **Betkapelle Pontans** 1492 und die **Kirche der Heiligen Severin und Sofio** 1494. Von dieser wissen wir indes auch nur, daß sie in dieser frühen Zeit begonnen sein soll. Erst Johann Mormanno (S. 74) nahm den Bau 1537 wieder auf. Sigismund Johann beendigte ihn mit der Errichtung einer Kuppel, und Johann del Gaizo benutzte 1731 die Zerstörung der Kirche durch ein Erdbeben, um sie in den Zustand zu versetzen, in dem sie heute ist. Die jetzige Schauseite ist ganz ungenießbar, das Innere als Raum noch heute erfreulich. Die schöne Gliederung der Seitenwand an der Straße durch flache korintische Pfeiler zeugt noch allein von der Zeit ihrer Entstehung. — Das Bethaus Pontans ist ein einfaches in einem verwahrlosten Zustande befindliches einräumiges Denkmal dieser Zeit mit glücklichen Verhältnissen, das die Betkapellen von S. Bernardin in Perugia (1461) und S. Spirito in Bologna (1462) nachahmt. —

Das neue Jahrhundert setzt in Neapel mit einigen guten, wenn auch wenig ausgedehnten Bauten ein: der großen Kapelle in der Neuen Marienkirche (1504), der Unterkirche des Doms (1508) und der Karrafakapelle in S. Dominik (1508).

Wir sahen bereits S. 43, wie die **Neue Marienkirche** entstand. In ihr ließ der ruhmreiche Kapitän Gonsalvo von Kordova die große Kapelle erbauen. Sie ist mit schönen vollen Gewölben gedeckt, in ihrer Weiträumigkeit von ansprechenden Verhältnissen und wird die Veranlassung zu der spätern Erneuerung der übrigen Kirche gegeben haben. Diese übernahm 1525 Agnolo Franko: der Stirnseite legte er eine hübsche Freitreppe vor; das weiträumige Mittelschiff

erhielt später eine neue flache Decke, die nur mehr als Einrahmung für Deckengemälde gedacht und eingeteilt ist. Die Kirche hat ein Querschiff und mit Gold überladene Seitenkapellen.

Wenn man zum ersten Male die Unterkirche des Doms betritt (Abb. 20), ist man vor allem überrascht, hier auf eins der so seltenen Bauwerke Neapels zu stoßen, das von allen spätern Zutaten befreit in der ganzen Reinheit seines Stiles prangt. Wir sind zu sehr an den überladenen Aufputz des Barock und seine wilde Form- und Farbenwelt gewöhnt, um uns so unvermittelt in der keuschen und frischen Welt der Auflebung zurechtzufinden. Um so größer ist der Genuß, den wir aus diesem schönen stillen Raum mit ins lärmende Leben Neapels hinwegnehmen*). Es ist ein wahrhaftes Denkmal der Auflebung: in seinem Stifter, seinem Künstler, seiner Bestimmung und seiner Freude an der übersprudelnden Fülle der neuen Formen.

Eine Prachtgestalt, dieser Neapolitaner Olivier Karrafa! Mit 27 Jahren Erzbischof von Neapel, mit 36 Kardinal, dann Großadmiral des Papstes und Besieger der Türken, Diplomat, Gelehrter, apostolischer Nunzius, begeisterter Mäzen und Freund des Savonarola, stirbt er 1511 im Alter von 80 Jahren in Rom und läßt sich in der Unterkirche des heiligen Jänner in Neapel beisetzen, die er selbst für die Gebeine des Heiligen hat erbauen lassen. Der ist von nun an erst der unbestrittene Schutzheilige der Stadt.

Neapel war von jeher schlimm daran mit seinen Heiligen. Kein Blutzeuge hatte hier in der lebenslustigen Stadt seinen Leib für das Kristentum lassen müssen. Die alten Bischöfe waren treffliche, aber nichtssagende Menschen gewesen. Man bestattet ihre Leichname von alters her in den Katakomben: nur Fortunatus tritt aus der Menge etwas hervor, und seine Reste werden im Dome beigesetzt. Schutzheiliger der Stadt aber wird mit Recht der heilige Agrippin, der das Kristentum in Neapel eingeführt hatte. Kameradschaftlich teilt der heilige Jänner, der 305 unter Diokletian in der Solfatara enthauptete Bischof von Benevent, lange Zeit mit ihm die Grabstätte und die Verehrung im großen Mittelraum der Katakomben. Gegen 400 war er durch Bischof Johannes dahin gebracht worden. Erst als er sich dort befindet, wird er als Neapels angenommener Heiliger gefeiert; seine Legende wächst langsam ins fantastische, ebenso die Ausstattung mit Wundern, die man ja häufig gegen den Vesuv, die Pest, äußere Feinde benötigte. Aber damit wächst auch der Neid der Beneventer: seine Kraft als Heiliger gehört Benevent und nicht Neapel! Und als Herzog Siko das letztere erobert, führt er als wertvolle Beute den heiligen Jänner im Triumf nach Benevent zurück, dessen Schutz er nunmehr ausschließlich zu übernehmen hat. Man erbaut ihm sofort eine schöne Kirche und später in den 1000 eine noch viel stattlichere. Dann aber geschieht das unbegreifliche: Er kommt außer Mode, wird den guten Beneventern gleichgültig und verschwindet jahrhundertelang in dem entlegenen Kloster von Montevergine.

---

*) Ein Nachkomme des Stifters Richard Karrafa Herzog von Andria ließ die Unterkirche von 1891 ab in aller Stille wiederherstellen; sogar die Ölfarbe der Erztür mußte weichen. Auch heute noch ist sie verhältnismäßig wenig bekannt.



Abb. 21. Denkmal Olivier Karrafa's in der Dom-Unterkirche.

Umgekehrt tun die klugen Neapolitaner, als ob sie ihn nie verloren hätten! Er schützt sie gegen die Sarazenen und durchschreitet mit Helm und Lanze das Lager der Normannen vor Neapel. Trotzdem fällt es in König Roberts Macht, und wie eine Vergeltung erscheint es, daß nun auch diese Stadt den läßigen Heiligen jahrhundertelang vergißt: er ist eben auch hier aus der Mode gekommen. Aber unten im Volke lebt er weiter. Zur rechten Zeit, Ende der 1300, entdeckt man das Wunderfläschchen mit dem Blute des Heiligen, das die seltsamsten Zeichen von sich gibt: flüssig wird, wenn man es dem Schädel des Heiligen nähert; brodelt, wenn ein Ausbruch des ewig rastlosen Vesuv droht; erstarrt, wenn der Heilige ungnädig gesinnt ist. Aus dem Fläschchen des alten Zauberers Vergil, des erfolgreichen heidnischen Wettbewerbers manches mittelalterlichen Heiligen, der darin das Bild Neapels eingeschlossen hat, in Verbindung mit dem Wunder des Blutes im heiligen Meßopfer ist das berühmte Fläschchen mit dem Blute des Heiligen Jänner geworden, das in der Geschichte Neapels eine größere Rolle gespielt hat als irgend ein anderer Heiligenrest in irgend einer andern Stadt der Welt.

Und der kluge Olivier Karrafa ist es, der nach endlosen Bemühungen den heiligen Jänner aus seiner Vergessenheit von Montevergine 1497 im Triumf nach Neapel zurückbringt, und der ihm durch den lombardischen Künstler Tomas Malvito von Komo für 10000 Dukaten oder mehr die Unterkirche des Doms erbauen läßt (1497 bis 1508), in deren Hauptaltar die Gebeine des nunmehr zu größter Herrlichkeit erblühenden Heiligen ruhen sollten.

Steigt man die Stufen einer der beiden Treppen, die hinabführen und mit Erztüren geschlossen sind, hinunter, so tritt man in eine mäßig große dreischiffige, gleichmäßig flach gedeckte Kapelle, deren reich verzierte Marmordecke zwei Reihen von je fünf Säulen mit Mischkapitellen tragen. Der Raum, 12 m lang, 9 m breit, 5,8 m hoch scheint viel größer zu sein, als er ist, und sich dank dem schräg einfallenden Lichte nach rückwärts zu erweitern. Auch die durch 18 flache Pfeiler abgeteilten Seitenwände erhöhen das Gefühl der Räumlichkeit dadurch, daß sie in je fünf schöne Nischen mit Altären wie kleine Kapellen aufgelöst sind, so daß in dem kleinen Raum Platz für 11 Altäre sein würde! Beherrschend bleibt der Hauptaltar der Rückwand mit den Gebeinen des Heiligen. Er steht in einer besondern kleinen Kuppel, die ihr Licht aus dem rückwärtigen Fensterhalbrund empfängt. Hinter ihm in einer Nische befindet sich die Konfession, die sonst vor dem Altar



Abb. 22. Von der Decke der Dom-Unterkirche.

mit den Gebeinen des Heiligen liegt: der Kardinal Olivier kniet betend dahinter, zum Altar gewendet. Das Marmorbildnis, obgleich kein Werk ersten Ranges, wirkt an diesem Platze lebendig. Es ist gute Steinmetzarbeit, aber trotz der Enge des Raumes frei und würdig. Der nüchtern behandelte Kopf ist nicht besonders geistvoll, der Faltenwurf oberflächlich und unfein. Als Meister ist Malvito von Komo festgestellt; seine Stärke liegt nicht im Figürlichen (Abb. 21). Die Decke wird durch die zehn Säulen in 18 Rechtecke geteilt, deren jedes durch Balken mit reicher Flacharbeit eingerahmt ist. Jedes Rechteck besteht aus einem kleinern aufrecht stehenden Rechteck und vier Quadraten mit mäßig gearbeiteten Engelsköpfen darin. Aus der Mitte der Rechtecke blicken die Brustbilder von Heiligen, der Jungfrau mit Kind, Peter, Paul, der sieben Schutzheiligen Neapels, der vier Evangelisten, der vier christlichen Doktoren in runder Einfassung auf uns nieder — ein nicht sehr glücklicher Gedanke, dessen Ausführung überdies die leblose Massenarbeit der Werkstatt verrät. Die Decke drückt, aber sie ist maßvoll genug gehalten, um dem Ganzen nicht geradezu verhängnisvoll zu werden, wie es etwa eine barocke Formgebung getan haben würde (Abb. 22).

Die Wandnischen mit ihren Altären umgeben vom Fußboden bis zur Decke durchgehende Wandpfeiler, die mit dem reichsten Flachwerk, Arabesken, Schilden, Blumengewinden, Masken und hübschen Kapitellen etwas formelhaft in sauberer Arbeit geschmückt sind. Nach oben schließt die Wand in glücklichem



Abb. 23. Teil der Erztür der Dom-Unterkirche.

Übergang zur Decke ein Fries mit Früchtekränzen und dem Wappen der Karrafa ab.

Zwischen den Eingangstreppen befindet sich eine Tür mit der Überschrift Sacrarium 1506 (dem Jahre der Einweihung) innerhalb einer vortrefflich gegliederten Wand und Umrahmung. Besondere Beachtung verdienen die Erztüren des Eingangs, die einzigen Neapels neben denen Monakos im Triumfbogen der Neuen Burg. Sie sind einfach, und wenn auch etwas nüchtern in der Erfindung, doch gut zum Ganzen passend. Jeder Flügel besteht aus einem durchbrochenen obern und einem festen untern Teile; das Gitter bilden aufeinandergestellte verschlungene Halbkreise nach römischer Art; den untern Teil schmücken viereckige Platten mit den Wappenbildern der Karrafa und dem Spruch Hoc fac et vives, mit breiten Rahmen, die mit zierlichem Rankenwerk und an den Ecken mit kleinen Rundbildern der sieben Schutzheiligen Neapels in Lorbeerkränzen geschmückt sind (Abb. 23)*).

Man muß aufs Ganze sehen, wenn man dies in seiner Art einzige Meisterwerk der Auflebung genießen will; man muß sich an die überaus reiche und zierliche Ausschmückung der Friese, Wandpfeiler und Türrahmen halten, auch dem Fußboden Genüge tun, einer freien Entwicklung des Bodenbelags früherer Tage, den sie in größere Formen überträgt, wenn man den Reichtum der Gedanken und die Trefflichkeit der Arbeit beurteilen will. Möglich, daß man darüber organische Fehler vergißt, die man dem Baue nachsagt, wie Mangel an Ernst, zu dünne

*) Der ursprüngliche Plan, der in der Art einer Konfession auf eine großartige Verbindung mit dem Kor und Hauptaltar der Oberkirche zielte, kam aus unbekannten Gründen nicht zur Aufführung. Den Eingang vom Dome aus sollte eine großartige doppelte Treppenanlage bilden, die weit in die Kirche hineinragte, da jeder Flügel je 20 Stufen haben sollte. Seitwärts am Kopfende der Treppen war Raum für würdige Gräber; auf halber Höhe befanden sich die zwei Erztüren, die jetzt auf eine Höhe von 6 Stufen herabgerückt sind. Am Fuße jeder Treppe befand sich eine kleine Sakristei, die man sich unterhalb der Treppe oder zur Seite zu denken haben wird. Das Grab selbst befand sich im Mittelpunkte der Anlage; der Sarkofag, auf dem der Heilige ruhen sollte wie Kristus, war auf vier Harpyen erhöht, Figuren mit Adlerköpfen, Frauenleibern und Löwenfüßen. Zu Häupten und zu Füßen des Heiligen befand sich ein Engel. Darüber erhob sich 2 m lang und 1 m breit der Hauptaltar, dessen Platte von sechs Pfeilern getragen wurde. Das Ganze war von einem durch Tore zugänglichen Flachgitter eingeschlossen. Außerhalb des Gitters mitten zwischen den zwei Treppen kniete vor dem Heiligen an der üblichen Stelle auf einem Schemel der Kardinal-Stifter, den man so offenbar von der Oberkirche aus sehen konnte.

Umrisse, zu reichen Schmuck an den zum Tragen bestimmten Baugliedern, wie ihn die lombardische Kunst liebt. Auch erscheint die Decke, an der das Figürliche nur recht unvollkommen geraten ist, zu sehr wie eine in Marmor übersetzte Holzdecke. Aber wenn man auch nicht mit den überschwenglichen Versen eines alten Dichters übereinzustimmen braucht, der in der Unterkirche des hlg. Jänner die „Kaiserin aller Kapellen" sieht, so wird man sich den Genuß nicht durch Betonung von Fehlern verderben lassen, die schließlich dem Ganzen gegenüber nicht allzusehr ins Gewicht fallen und dem Geiste der Auflebung, die sich im Spiel der Formen nun einmal nicht genug tut, aufs schönste entsprechen.

Wir haben eben keine reiche Auswahl. Auch das Lieblingswerk der Auflebung, die den Kirchen angebaute Kapelle, die ohne weiteres den Mittelbau mit Kuppel an die Hand gibt, ist in Neapel nur spärlich vertreten und reicht weder an Ursprünglichkeit der Erfindung noch in den Einzelheiten an die glänzenden Beispiele Mittel- und Norditaliens heran. Gar zu leicht gewinnt in Neapel stets der Sinn für Prunk und Reichtum über Geschmack und Maß die Oberhand, und stärker als anderswo zeigen sich hier die frühen Spuren der Entartung, die ohne Unterbrechung mitten in ein jahrhundertelanges Barock führen. Diese Entwicklung zeigt sich besonders bei den zahlreichen Grabmälern Neapels und wird mit ihnen am besten in lückenloser Folge zu betrachten sein. Ich beschränke mich daher hier kurz darauf, die kirchlichen Bauten der Entstehungszeit nach zusammenzustellen.

Unmittelbar nach der Unterkirche des Doms entstand 1508 die Kapelle Karrafa in S. Dominik, deren saubere und ebenfalls etwas nüchterne Marmorbekleidung wohl aus der Werkstatt des Malvito herorgegangen sein dürfte. Der von 1516—1557 aufgeführten reichen Kapelle der Karacciolo di Vico in S. Johann-zu-Karbonara wollte man einen Entwurf des Hieronimus Santacroce unterlegen. Dieser, von dem man als Baumeister überhaupt nichts weiß, wurde aber erst gegen 1502 geboren, und über den Baumeister der Kapelle herrscht daher Dunkel. Auch von S. Marie-der-Gnaden zu Kapo Napoli, die ein Neapolitaner Kunstfreund etwas überschwenglich ein wahres Museum der reinsten Kunst der Auflebung nennt, weiß man, daß 1517 bis 1524 an ihr eine Reihe von Künstlern (Johann Merlian, Santacroce u. a.) beschäftigt waren, nicht aber, wer sie entwarf. Sie bewahrt allerdings unter einer Kalkhülle mehr von ihrer ursprünglichen Form, ihren Friesen mit zierlichen Grotesken, Wandpfeilern mit Flacharbeit, als die meisten ihrer weniger glücklichen Schwestern. Die Eingangspforte mit deutlichen barocken Anklängen ist von Johann Franz Mormanno aus der Mitte der 1500. Auch die nicht mit Ölfarbe überzogene Tür ist beachtenswert und ähnelt der Arbeit der Domunterkirche, weshalb man sie auch dem Tomas Malvito oder seinem Sohne Johann Tomas Malvito zusprechen möchte, von welch letzterem das Denkmal des Kuncto in der Kirche stammt. Sie ist wohl mit dem Korgestühl der Sakristei gleichzeitig, einer genauen Nachbildung desjenigen von S. Katarina-zu-Formello von Maglione aus der Mitte der 1500.

S. Marie-des-Sternes wird als eine feinsinnige, an Bramantes Formengebung erinnernde Arbeit des Johann Donadio Mormanno (S. 74) gerühmt. Die erste Kuppelkirche Neapels ersteht mit S. Katarina-zu-Formello (Abb. 24), deren



Abb. 24. S. Katarina-zu-Formello.

Bau nach dem Entwurfe des Florentiners Romolo Alessandro di Anton Balsimelli im Jahre 1519 begonnen wird und, wohl nicht unter Beobachtung der von Romolo entworfenen Formen, lange Jahre dauert. Noch 1566 blieb viel zu tun übrig, und erst 1593 schloß der Turmbau das Werk ab. Auch heute noch kann man in dem vernachlässigten Gebäude florentinischen Geist erkennen. Die mit toskanischen Fliesen belegten Fußböden besprechen wir in anderem Zusammenhange (S. 201).

Im Jahre 1529 folgt S. Marie-der-Geburt (del Parto), die Schöpfung und Grabstätte des Sanazzaro am Posilipp, der hier 1497 ein Landhaus von seinem Gönner und König Friedrich von Aragon erhalten hatte, und am 24. Dezember 1529 die Unter- und Oberkirche nebst seinem ganzen Besitz den Brüdern von S. Marien-dei-Servi überwies. Er starb am 24. April und endete so ein „Dichterleben voll Freundschaft, Liebe und Naturschwärmerei“, dem das schöne Denkmal der Kirche gilt (S. 137).

Von der um 1540 entstandenen Nazionalkirche der Spanier S. Jakob, die den Prunkschrein des um Neapel verdienten Statthalters Peter von Toledo birgt, ist baukünstlerisch wenig zu sagen. Sie ist neuerdings hergestellt, hat weite ansprechende Räume und soll von dem spanischen Baumeister Johann von Toledo, den der Statthalter nach Neapel berufen und auch mit der Anlage der Romstraße beauftragt habe, erbaut worden sein. —

Mit großen Schritten nähern wir uns dem Stil, der in Neapel nach den Worten eines Forschers nicht wie ein verfassungsmäßiger Monarch herrscht, sondern wie ein Selbstherrscher und Despot, dem Barock. Bei unserer Wanderung durch die Kirchen der Stadt hat sich unser Auge längst daran gewöhnen müssen: es fehlt fast an keiner, wenigstens als spätere Zutat. Allen und allem hat es sich aufgedrängt; es schont weder, was Jahrhunderte erhalten, noch was sie zerstört haben, um darauf sich seinen anspruchsvollen Tron zu errichten. Über Hals und Kopf, scheint es, stürzt man sich in Neapel auf diesen alle Formen auflösenden Stil baukünstlerischer Malerei, und es ist mehr noch als in Rom eine Barockflut über seine Bauwerke ausgegossen, die denjenigen, der mit Vorurteilen an diesen Stil geht,

wahrhaft erschrecken mag. Aber man beginnt heute auch ihn als den notwendigen Ausfluß der Auflebung gerechter zu beurteilen, ihm unter allem Übel, das er angerichtet hat, doch auch seine guten Seiten zu lassen und vor allen Dingen daran die große technische Vollendung, die alle Schwierigkeiten spielend überwindet, zu bewundern. Daß aber die Freude Neapels an Farbe, Licht und Leben gerade im Barock ihren lebhaftesten und daher auch ihren bis heute andauernden Ausdruck findet, ist wohl begreiflich für jeden, der den unvergleichlichen Glanz der Natur dieser Landschaft in Rechnung stellt und bedenkt, daß mit dem Ende der 1500 endlich auch für Neapel eine Zeit verhältnismäßiger Ruhe und des Wohlstandes anbrach, in der es selbständig künstlerisch schaffen konnte. In Wirklichkeit entwickelt ja das Barock die von der Auflebung in maßvoller Strenge gefundenen und oft nur lose aneinandergefügten Formen bis zum äußersten weiter und verbindet sie untereinander auf das engste. Licht, Luft, Linie, Leben, alles wird bis zur letzten Grenze der Durchführbarkeit getrieben, und durch Gegensätze auf das nachdrücklichste malerisch betont. Alle Mittel dazu, auch der Schein, sind ihm recht, und ungebändigte Freiheit ist seine Losung. Was daraus entstehen muß, sobald nur eines seiner Bestandteile das Übergewicht bekommt, oder die Fantasie des Künstlers in andrer Weise durchgeht, wird man nur allzuoft mit Schrecken gewahr. Es muß aber als sein weiteres Verdienst in Anspruch genommen werden, daß er alle Zweige der bildenden Kunst gleichmäßig in Anspruch nimmt und sie, wenn man vom Einzelnen absieht, im Ganzen oft zu glänzender Großartigkeit zu vereinigen versteht. Aus diesem Bestreben heraus, dem Stil im ganzen gerecht zu werden, müssen wir allerdings auf die Prüfung der Einzelheiten, welche die Antike wie auch noch die Auflebung nicht nur zuläßt, sondern gleichsam von uns fordert, verzichten und uns meist der malerischen Stimmung des Ganzen überlassen, in der Art etwa, wie wir einer rauschenden Orgelmusik lauschen oder der Musik Wagners, welche oft diese Eigenschaft des vollständigen Aufgehens aller Einzelheiten in einem schwellenden künstlerischen Ganzen mit jenem Baustil teilt.

Es ist bezeichnend, daß von den großen Meistern des italienischen Barockstils fast kein Name in Neapel fehlt. Bernini stammt aus Neapel.

Die Jesuiten gehen voran mit ihrem Umbau des S. Severinhauses in eine Jesuskirche (1584). Ein griechisches Kreuz mit drei Schiffen und einer Kuppel, die zweimal ein Erdbeben herunterwarf, zeigt der Bau schon alle Bestandteile des Barock, die nunmehr immer und überall wiederkehren: weite Verhältnisse, reicher Schmuck in Farbe und Gold, Unterordnung der bildnerischen Schmuckformen in das reiche Ganze, Betäubung des Auges. Sein Baumeister war der Ordensbruder Peter von Provedo, von dem wir nichts Weiteres wissen (Vgl. S. 72).

Einen guten Einblick in die Leistungen dieses Stils verschafft uns die Hauptkirche von S. Paul, deren ältere Geschichte wir schon kennen (Abb. 25, Neapel I. 19). Auf prächtiger Freitreppe erhebt sie sich hoch über die Straße, auf deren wimmelndes Gewühl sie mit prunkhaft vornehmer Würde herabsieht. Schon 1524 schrieb der alte Summonte: Dieser Tempel ist im Innern ganz verfallen. Die Säulen, das Gebälk und andere Teile sind dann von den Herren Zeitgenossen zu Gräbern, Kirchenpforten und andern modernen Bauwerken umgewandelt: und gewiß zu Unrecht,



Abb. 25. Inneres der Hauptkirche von S. Paul.

da man diese wertvollen und einst so wohlangebrachten antiken Marmorzierden in den barbarischen Brauch französischer und deutscher Bauwerke übertrug . . . Hier spricht der Freund der Antike, der in der Gotik nur jene „barbarische“ Kunst Vasaris sieht. — Das Innere überrascht durch seine weite Geräumigkeit und die Fülle von Licht. Es ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit weitem Mittelschiff und schweren durch niedere Bogen getrennten mächtigen Doppelpfeilern, in denen antike Säulen stecken mögen. Die Seitenschiffe sind schmal und in vier Kuppelkapellen aufgelöst. Sie erhalten ihr Licht von oben und würden das Ganze reizvoller beleben, wenn die übermäßig starken Pfeiler den Blick nicht fast ganz versperrten. Die gewölbte Decke ist lediglich als Rahmen für Deckengemälde kassettiert. Das Querschiff trägt ein unförmliches flaches Gewölbe. Den Kor bildet ein tiefes Halbrund. Das zu enge Querschiff hat an seinen Enden schmale Doppelkapellen. Als Baumeister gilt der seit 1575 bei dem Orden der Teatiner eingetragene Franz Grimaldi aus Oppido bei Reggio, als Bauanfang das Jahr 1590. Demselben Künstler wird 1595 die Ausführung der Kirche S. Marie-degli-Angeli auf Pizzofalkone übertragen, die in allen Stücken bis auf die etwas gedrungene Stirnseite S. Paul gleicht. Nach

dem Zeugnis eines alten Schriftstellers von einiger Zuverlässigkeit ist von Grimaldi auch der Entwurf der Kirche und des Klosters der Teatiner in Rom, S. Andreas-della-Valle. Unter seiner Leitung wird auch 1621 die Kirche der hlg. Dreieinigkeit-der-Nonnen (Sapienza) begonnen, nachdem schon das weitläufige Kloster dazu fertiggestellt war. Diese Kirche, vollendet 1641, ist der Gesundung Neapels, das Kloster der Vernachlässigung zum Opfer gefallen. Heute erheben sich an ihrer Stelle die neuen Kliniken. Nur die berühmte Vorhalle des Kosimo Fansaga, der den Bau der Kirche von 1630 ab übernahm, ist noch erhalten: ein tadelloses Beispiel des neapolitanischen Barocks. Wenn man in ihr den letzten Ausläufer der altkristlichen Vorhalle sehen will, so kommen hier doch wesentlich andere Baurücksichten in Betracht. Auf den Wunsch der allmächtigen Schwester des Klarissinnenklosters Eufrosina (Maria Karrafa) kam der Altar der Kirche nach alter Sitte im Osten zu stehen, der Haupteingang also nach Westen anstatt nach der schönen Straße zu. Durch die hohe Lage dieses Eingangs nun und die Enge des Raumes wird die Treppenanlage bedingt, wie sie Fansaga in geschickter Weise durchführt. Daß in ihr das Gesetz der Auflebung, nach welchem die Teile einer Baufläche der Bildung des Ganzen entsprechen sollen, gewissenhaft beobachtet wird, ist der Grund für die glänzende Wirkung dieses Werks einer im übrigen schon so arg verwilderten Zeit. —

Noch einmal begegnen wir Franz Grimaldi als Entwerfer der gleißenden Schatzkapelle des hlg. Jänner im Dom. Nach einigen Quellen wäre sein Entwurf allen andern vorgezogen und am 22. Mai 1608 zur Ausführung bestimmt worden, nach andern hätte er nur das „Modell," dagegen ein andrer Teatiner, Franz Nigri, auch Negro, den Entwurf geliefert. Ist dies richtig, so würde sich das Modell Grimaldis wohl nur auf den Bau der Kuppel beziehen.

Es ist begreiflich, daß an dies Bauwerk, den Schrein des Schädels und Blutes des hlg. Jänner, alles verschwendet wurde, was die Kunst der Zeit nur immer vermochte. Es kostete 4¼ Millionen Mark, und erfreulich ist, daß es trotz alledem genießbar geblieben ist. Zu danken ist dies dem Umstande, daß hier drei Meister zusammenwirkten, die bei allem Reichtum der Fantasie und allem Zwang der Mode das Maß eines künstlerischen Geschmackes nicht aus dem Auge verloren: Grimaldi für den Entwurf, Fansaga für den Marmorschmuck, den Fußboden und die schöne Eingangspforte aus vergoldetem Erze, Domenikino für die Ausmalung der Kuppel. Die Kapelle hat die Form eines griechischen Kreuzes, das in einer Länge von 26 m und einer Breite von 22 m die Stätte dreier alter Kapellen bedeckt. Die Wirkung des vielfarbigen Marmors, des Goldes, der Malereien und des reichlichen Lichtes ist großartig und, wenn auch weltlich glänzend wie bei allen derartigen Bauten, doch würdig und in der Echtheit des Baustoffes und dem Maßhalten der Formen von künstlerischem Ernste. Um die Wände ziehen sich 18 Nischen mit ebensovielen minderwertigen modernen Erzbildern der Schutzheiligen von Neapel, hinter dem Hauptaltar das des hlg. Jänner von Finelli. Schädel und Blut des Heiligen befinden sich in einer Nische hinter dem Hochaltar, die mit zwei silbernen Türen, einem Geschenke Karls II. von Spanien (1667), verschlossen ist. Die Nische hat zwei Abteilungen, in der



Abb. 26. Marmorbrustbild des hlg. Jänner in Pozzuoli. Ende der 1200.
(Fotogr. von Prof. H. Brockhaus.)

obern befinden sich die Fläschchen mit dem Blute. Sie sind eingeschlossen in einem silber-vergoldeten gotischen Tabernakel zu zwei Geschossen, in deren erstem sich ein Bild des Heiligen in Bischofsmütze und Mantel, die Hand zum Segen erhoben, dem zweiten der Behälter mit den beiden Fläschchen befinden. Zwei Engel in Anbetung zu den Seiten. Die Unternische bewahrt das silber-vergoldete Brustbild des Heiligen, dessen Haupt den Schädel des Blutzeugen umschließt. Das Bild steht auf einem Sockel vom Jahre 1609. Es wurde von drei französischen Hofgoldschmieden im Auftrage Karls II. im Jahre 1303—5 vielleicht als Gelübde für die Erlösung seines Sohnes Filipp aus der Gefangenschaft der Aragon angefertigt. Ihre Namen sind uns erhalten: Stefan Gottifred, Wilhelm von Verdelay und Milet von Auxerre. Als Vorbild dürfte das Marmorbrustbild des Heiligen in Pozzuoli aus dem letzten Drittel der 1200 gedient haben (Abb. 26). Der Heilige Neapels ist in einfacher Form als Jüngling dargestellt: kleine regelmäßige Locken quellen unter der runden Kappe hervor. Der ganze Reichtum der Goldschmiedekunst entwickelt sich an dem Mantel, der Hals und Schultern umzieht. Auf mattgoldenem Grunde erheben sich zahlreiche Rosetten mit ungeschliffenen Steinen und runde Schilder, auf denen sich in schönem Schmelze auf blauem Grunde die goldenen Lilien der Anjoinen zeigen. An den Schultern läuft ein breiter Streifen herab mit den gleichen Rosetten und den gleichen etwas größern Wappenbildern. Es ist ein wichtiges und schönes Werk der französischen Goldschmiedekunst jener frühen Zeit.

Zu gleicher Zeit mit der Schatzkapelle des hlg. Jänner entsteht die Kirche des hlg. Filipp Neri (auch „I Gerolomini", Abb. 27). Sie hat eine von Ferdinand Fuga gebaute nichtssagende Stirnseite aus der Zeit Karls III., während das aus den Jahren 1592—1619 stammende dreischiffige Innere von guter Wirkung ist. Die Kirche wurde von einem Schüler des Johann Baptist Kavagni, Dionis Bartolomä, die Kuppel von Dionis Lazzari (1680) erbaut. Die flache Kassettendecke ist ganz vergoldet, ohne Gemälde, aber mit bildnerischem Schmuck überladen, so daß hier neben der reinen Holzdecke in Kassetten und der Rahmendecke für Gemälde der dritte Typ entsteht, der plastische, der sein Vorbild schon in der Decke der Dom-Unterkirche findet. Der Fußboden wird, wie immer mehr üblich, durch die großen eingelegten Muster häßlich auseinandergerissen und unübersichtlich. Man springt fortwährend wie über dunkle Gräben. Das Ganze ist bewegt, aber noch maßvoll und als spätes Beispiel einer Säulenbasilika inmitten einer Zeit der Pfeileranlagen mit Mittelbau bemerkenswert.



Abb. 27. Inneres der Kirche des H. Filipp Neri (J Gerolomini).

Von nicht neuen, aber in dieser Zeit erneuten Kirchen sind hier zu nennen S. Severin und Sosio (1609, Stirnseite 1736), die Hauptkirche von S. Johann (1888 mit wenig Geschmack erneut), Kirche und Kloster von S. Martin, und als Neubau Donna Regina. Von allen diesen ist die Kartause S. Martin (Abb. 12), deren Vorgeschichte wir kennen, am besten geeignet, uns mit dem Geschmack der 1600 zu versöhnen. Die Umwandlung der Gotik der 1300 in das Barock der 1600 ist vollständig, und die Wirkung trotz des bedeutenden Aufwandes des kostbarsten farbigen Marmors, der reichlichen Vergoldung, der glänzenden Gemälde maßvoll und ruhig, ein sicheres Zeichen, daß hier künstlerischer Takt gewaltet hat. Von den 1300 merken wir nichts mehr, aus den 1400 stammen die schönen Korstühle mit eingelegter Arbeit, die 1500 bestimmen die Form des Baues und liefern die reichen Holzarbeiten der Sakristei. Die 1600 endlich bringen den ganzen Rest der bildnerischen Pracht in Marmor, Holz, Gold, Gemälden, und den glänzendsten aller Klosterhöfe dieser Zeit. Die Umwandlung geschah unter dem reichen Abt Severus Turbolo (1581—1608). Der Baumeister war nicht Kosmo Fansaga, sondern



Abb. 28. Stirnseite und Turm von S. Marien-del-Karmine.

das Verdienst gebührt zunächst Johann Anton Dosio, später Jakob Konforto, demselben, der auch den einzigen guten Turm Neapels erbaute (s. unten). Der Fußboden wurde erst 1667 nach dem Entwurf des Paters Bonaventura Presti vollendet. Den gräßlichen Altar entwarf Solimena. Auch in den 1700 wird noch am Marmorschmuck der prachtvollen Kirche weitergearbeitet (Lorenz und Dominik Vackaro, Alexander Rondone), und erst 1757 verfertigt Sammartino die gepriesenen Putten. Fansagas Tätigkeit beschränkt sich auf die Überwachung der Arbeiten am Kreuzgang (bis 1631). Man setzt an Stelle der gotischen Doppelsäulen die einfachen runden und fügt einen reichen Schmuck von Steingefäßen und Bildwerken auf der Brüstung der Lauben hinzu. Die Standbilder (der Nazarener ist von Nackerini) lassen uns gleichgültig. Die hlg. Luzie ist eine Wiederholung der römischen Gewandfigur, die unter dem Namen Pudizizia häufiger vorkommt. Die Verbindung des alten mit dem neuen Laubengang ist geschickt und die Gesamtanlage von bedeutender Wirkung. —

Überblickt man von dem Balkon des Belvedere die Häusermassen Neapels, so entwickelt sich als einziger senkrechter Akzent in den herrschenden wagrechten Linien die gefällige Form eines Turmes, der zu S. Marien-del-Karmine am Marktplatze gehört (Abb. 28). Das Erdbeben von 1456 hatte den dort stehenden Bau zerstört und anfangs der 1600 (bis 1622) errichtet man auf dem ältern viereckigen Grundgeschoß nach dem Entwurf Johann Jakob Konfortos den neuen 57 m hohen wohlgegliederten Turm. Die geschmacklose Birne, welche Konfortos gute Arbeit stört, wurde 1631 von dem Dominikaner Josef Nuvolo hinzugefügt.

In die Mitte der 1600 führt uns die Kirche der jetzigen Erziehungsanstalt S. Marzellino. Zwischen 1626 und 1645 entstanden und 1767 von Ludwig Vanvitelli weiter ausgeschmückt bildet sie in ihrer guten Zusammenstimmung eines der besten Beispiele des Barock in Neapel. Ihr Baumeister war Peter von Arguzzo. Das Innere ist zweigeschossig. Die Decke gehört dem Typ der Rahmendecke an.

Weiteren Beispielen ähnlicher Art nachzugehen wird man in Neapel nie in Verlegenheit kommen. Es mag daher genügen, aus den 1700 nur noch ein durch seine Eigenart genügend hervortretendes Bauwerk zu nennen. Es ist dies

S. Marie-der-Verkündigung, ein Werk Ludwig Vanvitellis, das sich an der Stelle der in der Nacht vom 24. zum 25. Jan. 1757 durch Feuer zerstörten ältern Kirche erhebt. Die Bedeutung des Vanvitelli, den man nicht mit seinem Sohne Karl verwechseln sollte*), liegt darin, daß er mit Berninis Formen-Bakchanal brach und sich wieder dem strengern und edlern Stile Palladios zuwendete. Sehen wir von der völlig krummen Stirnseite ab, die nur zu lebhaft Borrominis S. Karl in Rom (1694) ins Gedächtnis zurückruft, so bietet das Innere eine kühle und gemessene Pracht dar, die damit in wohltuendem Gegensatze steht. Es ist ein Kuppelbau mit je drei flachen Kapellen an den Seiten, einem reichgeschmückten Tonnengewölbe, tiefem Kor und fehlendem Querschiff.

Wie tief dann die kirchliche Baukunst zu Anfang der 1800 gesunken ist, das lehrt ein Blick auf die nichtssagende und gedrückte Kirche des hlg. Franz von Paola (1817—31) gegenüber dem Schlosse. Es ist nicht ein selbständiger Gedanke mehr in dem kleinlich wirkenden Bau, der in keinem Verhältnisse zu dem mächtigen Platze steht.

*) Ludwig war von holländischen Eltern van Veitel 1700 in Neapel geboren und starb dort 1775. Sein Vater Kaspar war Maler. Sein Sohn Karl arbeitete an den kgl. Schlössern von Kaserta (seit 1762) und Neapel (seit 1781). Er war der Schöpfer des Nazionalgartens.

## 4. Weltliche Bauten.

Wie es gekommen war, verschwand das Geschlecht der Anjoinen: in blutigen Umwälzungen, deren Ergebnis der Einzug des neuen Herrschergeschlechtes der Aragonesen (1442—1501) ist. Mit Alfons I. zieht die Auflebung in Neapel ein, und es ist ein seltsamer Zufall, daß das erste größere Denkmal, welches bewußt die Kunst der römischen Formenwelt in die Gegenwart übertragen will, nicht in Florenz, nicht in Rom ersteht, sondern in Neapel, wo alle Vorbedingungen dazu fehlen. Daher muß denn der König für das künstlerische Erinnerungszeichen, das er nach römischer Art seiner Regierung setzen möchte, die Künstler, die er dazu braucht, aus der Lombardei, aus Toskana, aus Rom zusammenholen, wo sie vom Geiste erfüllt, den Leon Baptist Alberti in Formen gießt, an neuen Aufgaben ihre Kräfte zu erproben gelernt haben. Das Werk, wie es jetzt von Avena vortrefflich gesichert sich unsern Augen darbietet, ist weder dem Gedanken noch der Form nach einheitlich, sondern nur eine mit den reichsten Formen der frühen Auflebung geschmückte Marmorwand, welche einen Torweg umgibt und zugleich den Triumf des aragonesischen Königsgeschlechts verherrlichen soll, so wie die Königsgräber in S. Klara und S. Johann-zu-Karbonara es für die Anjoinen tun. Aus dem Gedanken eines römischen Triumfbogens, wie er in dieser Zeit lebendig war, entwickelt sich der ebenso modische der Verherrlichung der Taten der aragonesischen Könige; ja Alfons selbst will sein Herz in goldener Kapsel in dem Bogen aufgehängt wissen und fügt so allem Übrigen auch noch den Gedanken eines Grabdenkmals hinzu. Alles das wird an den Eingang einer Burg verlegt, des am stärksten befestigten Zufluchtsortes der neapolitanischen Herrscher, die mehr noch als anderswo auf ihre eigene Sicherheit bedacht sein mußten!

Diesem Gemisch von Zwecken entspricht das schließliche Ergebnis: weder ein Triumfbogen, noch ein Festungstor, noch ein Grabmal, noch endlich ein reines Prunkmal zur Verherrlichung des Königshauses steht vor uns: aber von alledem etwas, eine bilderreiche Wand, ein triumfbogenähnlicher Durchgang, der sich aus Zweckmäßigkeit nach rückwärts zu einer schweren festen Pforte verengt mit einer weiten Nische, vielleicht zur Aufnahme eines Reiterstandbildes, Flachbildern mit den Großtaten der Herrscher, Tugenden — ein überreiches Gemisch von Formen und Gedanken, die zu keiner Einheitlichkeit zusammengefaßt werden konnten.

Schon deshalb nicht, weil sie erst nach und nach hervortreten. Nicht nur Alfons I., sondern auch sein Sohn Ferdinand I. und Alfons II. bauten und schmückten



Abb. 29.
Der Triumfbogen nach der Ausbesserung 1905.

daran, und das letzte Stockwerk ist 1520 noch nicht, wohl aber 1540 vorhanden: es entstand vermutlich bei Gelegenheit des Einzugs Karls V. in Neapel (1535), als man auch das Kapuanertor dazu herrichtete.

Im Übrigen ist die Baugeschichte des Bogens noch immer in mancher Beziehung dunkel. Zeitgenossen des Königs geben an, dieser sei bereits 1443 durch einen angefangenen Triumfbogen in die Stadt eingezogen. Anderseits weiß man, daß die Stadt ihm am Dom einen solchen errichtet hatte, den man zum Gedächtnis an den Einzug des neuen Herrschers ausbauen wollte. Dieser Plan kam nicht zustande. Dagegen entstand unser Triumfbogen an der Neuen Burg und zwar frühestens von 1451 ab, da erst in diesem Jahre der Wiederaufbau der Burg durch Alfons beginnt. Den Plan dazu lieferte nach der zuverlässigen Angabe Summontes der Dalmatiner Franz Laurana: worin er bestand, ist zwar mit Sicherheit nicht festzustellen. Schwerlich aber war er etwas anders als ein einstöckiger Bogen „nach römischer Art". Die nachfolgenden Stockwerke entstehen, je weiter der Bau der Burg vorschreitet und sich der Gedanke des Königs von dem eines reinen Triumfbogens zu einem Denkmal zum Gedächtnis seiner Großtaten und seines Grabmals entwickelt. Auch mochten die neuen Formen der Auflebung dem Könige nicht besonders zusagen, denn es ist auffallend, daß alle übrigen Teile der



Abb. 30.
Triumf Ferdinands I., Laibung rechts des Triumfbogens.

Neuen Burg, die er herstellen läßt, der Große Saal, die Barbara-Kirche, außer ein Paar Türen nichts davon zeigen, sondern der hergebrachten Gotik treu bleiben. So erklärt es sich auch, wie mit der wachsenden Höhe des ursprünglichen Eckturmes und des Denkmals selber die Notwendigkeit entstand, ihm an der andern Seite ebenfalls einen Turm zu geben. Denn dieser ist wie die Wand selbst lediglich Blende und steht mit den Burgmauern, wie auch ihrem Grundriß in keiner näheren Verbindung.

Unter diesen Umständen ist es müssig, nach dem einheitlichen Entwurf dieses Bauwerks zu forschen; vielmehr werden wir, wenn wir auch einen ursprünglichen Entwurf ganz ebenso annehmen müssen wie Einzelmodelle bei dem Fortgang der Arbeit, doch zu dem Schlusse kommen, mehrere Meister anzunehmen, und sie nach den Angaben der alten Urkunden auf die Regierungszeit der drei aragonesischen Herscher zu verteilen haben. Auf diese Weise dürfte sich herausstellen, daß sowohl die Angabe Summontes, der Franz Laurana als den Meister des Triumfbogens bezeichnet, wie auch diejenige der Grabschrift des Peter Martin von Mailand, die diesen, und Vasaris, die Julian Majano nennt, ihre Berechtigung haben mögen. Für Laurana würden wir den ersten Entwurf eines Bogens in Anspruch nehmen, der sich nicht höher als bis zur Nische wird erstreckt haben. Ihm folgte Peter Martin, während Julian Majano nur für einzelne Bildwerke von 1485 ab in Betracht kommen kann.

Außer diesen Künstlern erscheinen nun aber noch eine ganze Anzahl anderer, deren Namen z. T. auf das glänzendste am Kunsthimmel Italiens erstrahlen und von Alfons' Wunsch Zeugnis ablegen, etwas ganz Hervorragendes zu schaffen. So erhält kein geringerer als der Schöpfer des Gattamelata, Donatello, den Auftrag, Alfons' Reiterstandbild aus Erz herzustellen. Es wurde nie fertig; auch wissen wir nicht, ob es für den Triumfbogen bestimmt war. Sollte die obere Nische es aufnehmen, so würden dafür die von dem (im I. Bande, S. 114) bereits erwähnten Pferdekopfe abgeleiteten Maße geeignet sein. Einer der Schüler Donatellos, der aber in Padua nicht erwähnt wird, Andreas von Aquila, ist bis



Abb. 31.
Triumf Alfons II., Laibung links des Triumfbogens.

zum Todesjahre des Königs 1458 in Neapel tätig und geht dann nach Siena. Viktor Pisano schneidet 1447—49 die Münze mit dem Kopfe des Alfons. Wir wissen nicht, wie er auch sonst für ihn tätig gewesen ist, und er stirbt schon 1451. Ganz dunkel erscheint bis jetzt die Tätigkeit eines Äneas Pisano, dem der König 1449 unter den höchsten Lobeserhebungen ein beträchtliches Gehalt aussetzt; aller Wahrscheinlichkeit nach liegt hier eine Verwechslung mit Viktor vor. Im Jahre 1455 wird Peter Martin von Mailand berufen; er zieht seine Freunde, mit denen er in Padua, Orvieto, Rom zusammengearbeitet hat, Michellino und Isaias von Pisa, Paul Romano nach sich, wird des Königs Baumeister und leitet bis zu seinem Tode 1471 die Burgbauten. Ferdinand I. läßt nach des Königs Alfons Tode (1458) an dem Denkmal weiter arbeiten. Der ebenfalls schon 1451 von Alfons berufene Pariser Stückgießer und Mechaniker Wilhelm Monako fertigt 1462—68 die beiden Flügeltüren mit den Erzplatten, welche die Taten des Königs Ferdinand in seinem Kampfe mit den Anjoinen und den aufständischen Baronen verherrlichen. Endlich kommen noch Franz Laurana von Sizilien zurück (1474), Benedikt Majano — vielleicht schon 1479 — und Julian 1485 nach Neapel; und auch sie haben, wenn man Vasari glauben darf, am Triumfbogen (nicht bloß am Kapuanertor) gearbeitet.

Es ist hier nicht der Ort, auf die vielen Einzelfragen, die der Triumfbogen dank seiner Entstehung und der Anzahl seiner Mitarbeiter auslöst, näher einzugehen. So ist es namentlich ohne eingehende Untersuchungen nicht möglich festzustellen, welchem der genannten Künstler die einzelnen Bildwerke nach Entwurf und Ausführung zuzuteilen sind. Nur so viel mag an dieser Stelle erwähnt werden, daß weder das große Flachbild mit dem Triumfzuge noch die einzelnen Tugenden im oberen Nischengeschoß von einer Hand sind, und daß es daher nicht angeht, sie dem Peter Martin von Mailand zuzuschreiben. Laurana dürfte vielleicht das große Flachbild in der rechten Laibungswand zufallen, das nicht Alfons, sondern Ferdinand I. inmitten seiner Barone darstellt, während das linke mit Alfons II. wohl der Werkstatt der Majano nicht fernsteht.



Abb. 32. Das Kapuanertor.

Der Kunstfreund wird sich an dem Reichtum der neuen Formenwelt erfreuen und jene feine Übereinstimmung der einzelnen Verhältnisse unter sich und zum Ganzen aufsuchen, die das Gemeingut der Kunst der Auflebung ist, und von der Burckhardt meint: wer sie nicht nachempfinden kann, der wende sich vom Stil der Renaissance ab und suche sein Ergötzen anderswo. —

Mit dem glänzenden Einzuge der Auflebung, wie sie der Triumfbogen darstellt, und eine ganze Schar von Künstlern der Lombardei und Mittelitaliens nach Neapel geführt hatte, beginnt eine künstlerische Tätigkeit, die zwar ebenso fremd wie ihrerzeit die Gotik doch in der Eigenart Neapels einen geeignetern Boden findet als jene: daß diese aber unmittelbar daneben weiter gepflegt wird, zeugt von dem schwankenden Geschmack der Aragonen.

Es ist lehrreich, vom Triumfbogen der Neuen Burg die Schritte unmittelbar zu dem Prunkbogen am Kapuanertor (Abb. 32) zu lenken, der auch dem Gedanken königliche Siege zu verherrlichen entsprungen ist, damit aber seinen Zweck als Torbogen künstlerischer zu vereinigen weiß und so von Burckhardt mit Recht als vielleicht das schönste Tor der Auflebung gepriesen wird. Auch dieser Bogen liegt zwischen zwei mächtigen Festungstürmen, aber sie sind niedriger, zwängen ihn nicht ein, und der Gegensatz zwischen ihren trotzigen Formen und der blendenden Pracht des Marmorbaues ist ausgeglichen. Die Bogenweite, die Zweckmäßigkeit bildet die Hauptsache. Es liegt mehr antiker Geist darin, sie ohne sich in Einzelheiten zu verlieren zur vollendeten Form zu entwickeln, als wie beim Bogen des Alfons das überreiche Beiwerk des Schmuckes zur Hauptsache zu machen. Übrigens ist der Bau wegen seiner schmutzigen Umgebung und der entstellenden Zutaten schwer zu genießen. Um ihn sich in seiner Urgestalt herzustellen, müssen wir gleichzeitige Abbildungen heranziehen. Auf einem der Wandbilder im Klosterhof von S. Severin, welches die Ankunft des hlg. Benedikt in Effide darstellt, befindet sich zwischen zwei Türmen der Stadtmauer neben der köstlichen Kirche mit den Lauben ein Tor, dessen Formen mit denen des Kapuanertors im wesentlichen übereinstimmen. Sicherer gehen wir noch, wenn wir das Flachbild vom Grabmal Peters von Toledo heranziehen (in S. Jakob-der-Spanier), das den Vizekönig darstellt, wie er am Kapuanertor 1523 Kaiser Karl V. erwartet. Auf diesem Bilde sehen wir, daß damals die Krönung des Bogens in der Höhe des Mauerkranzes der Seitentürme ebenfalls einen Mauerkranz bildete, auf dem Wappenschilde verteilt sind. Die ursprüngliche Krönung aber war wohl ein Giebel, wie

ihn das Tor zeigt, das sich auf dem großen Wandbilde an der Westwand des alten Speisesaals der neuen Marienkirche befindet. Das Bild stellt eine große Kreuztragung dar und gehört dem Ende der 1400 an. Daß mit dem Tor der Stadt im Hintergrunde das Kapuanertor gemeint ist, scheint auch aus dem großen Bau links über dem Tor hervorzugehen, der sich so auch auf dem Flachbilde des Toledo befindet und das Kapuanerschloß vorstellen dürfte. Das Kapuanertor wurde von Julian Majano entworfen, der im Februar 1485 durch den Sohn Ferdinands I. († 1494) Alfons, den Herzog von Kalabrien, von Florenz nach Neapel berufen wurde. Es ist ganz im Sinne der Florentiner Schule des Brunelleschi gehalten und schon deshalb der Vergleich mit dem Triumfbogen des Alfons lehrreich. Die Attika zwischen den Heiligen Jänner und Aniello sollte nach Vasari die Krönung Ferdinands (14. Februar 1459) in Barletta durch den Kardinal Orsini, den Gesandten des Papstes, mit mehr als 80 Figuren in Flacharbeit schmücken, offenbar im Wetteifer mit dem Triumfzuge Alfons'. Mit diesem Werke wurde Julians Bruder Benedikt beauftragt. Die Arbeit wurde aber nicht fertig, der König starb darüber hinweg, und die Reste verblieben in der Florentiner Werkstatt Benedikts, von der aus sie ins Bargello kamen, wo sich noch heute ein unvollendetes Flachbild mit der Krönung Ferdinands I. befindet*). Die Ausführung überließ der Künstler örtlichen Bildhauern. Sie ist daher auch nicht sonderlich gut. Die die Stelle des geplanten Frieses einnehmende Inschrift Ferdinandus Rex Nobilissimae Patriae wurde zur Zeit des Einzugs Karls V. entfernt und dafür das kaiserliche Wappen eingesetzt. Der barocke Aufsatz wurde von Mattias Preti, dem Kalabresen, nach der Pest von 1656 bemalt. Als die Freske vom Regen abgewaschen war, setzte ein anderer Maler den Triumf des hlg. Jänner hinein, der seinerseits 1837 einer Muttergottes weichen mußte. —

Auch für den Palastbau, der nun ebenfalls seinen Einzug hält, mußten natürlich Siena und Florenz vorbildlich sein.

Eins der ersten Beispiele dieser „Florentiner Mode" dürfte das leider bis auf das schöne Eingangstor verschwundene Pianurahaus (auch „Graffihaus" neben der Paulskirche) sein. Julius von Scorziati, einer der vier Richter in dem Prozesse gegen die aufrührerischen Barone (1486), setzte in die Nische über das Tor das Brustbild König Ferdinands I. (vgl. S. 171), während das Tor selber vor dem Jahre 1460 entstand.

Dem florentinisch-sienesischen Palastbau entspricht das kleine Komohaus (Abb. 33) an der untern Domstraße, das leider durch seine Verlegung aus einer engen Straße an diesen weiten Platz in der Wirkung sehr beeinträchtigt wird. Es bildet mit dem Santangelo- und dem Sanseverinhause eine gleichgeartete Gruppe. Wie diese ist es noch nicht durch Pfeilerordnungen in den obern Stockwerken gegliedert. Doch ist wenigstens das Erdgeschoß durch stärkere Rauhquadern und Fensterbankgurte hervorgehoben. Der erste und zweite Stock sind ungetrennt, das

*) Diese Krönung dürfte indes, wie anderswo nachzuweisen sein wird, zum Triumfbogen an der Neuen Burg gehören. Die Gruppe ist 1,15 m breit; 80 ähnliche Gestalten würden eine Länge von mindestens 20 m darstellen!



Abb. 33. Komohaus.

Hauptgesimse ist zaghaft. Julian Majano hatte nichts damit zu tun, denn der Bau wurde schon 20 Jahre vor seiner Ankunft 1464 begonnen und vor 1488 beendet.

Laut Inschrift erstand 1466 das Santangelohaus (auch Palazzo Karrafa di Maddaloni, Kolubranohaus genannt)*). Sein Schöpfer war der erste Graf von Maddaloni, Diomed Karrafa, eine echte Gestalt der Auflebung, Krieger und Dichter, politischer Schriftsteller und Filosof, Humanist und Kunstfreund. Sein Haus erscheint wie der Ausdruck seiner machtvollen in sich geschlossenen Persönlichkeit, streng und eindrucksvoll im ganzen, mit feinem Zierrat geschmückt im einzelnen. Die Stirnseite ist völlig ungegliedert in länglichen abgeplatteten Rauhquadern erbaut. Die zierliche Eingangspforte, die manche wegen ihrer Schönheit dem Leon Baptist Alberti zusprechen möchten, hat dasselbe schöne Lorbeerkranzgesims, das wir schon beim Triumfbogen und auch beim Galbiatihaus wiederfinden. Die schön profilierten Fensterumrahmungen sind schlicht, aber gerade dadurch bei der durch reiche Licht- und Schattengebung bewegten Stirnseite sehr ansprechend. Das Haus war einst voll antiker Werke, und der alte Schrader kannte noch 1592 eine lange Liste der nun längst in alle Winde zerstreuten Kunstschätze des Grafen. Hier stand im Hofe der heißumstrittene Pferdekopf aus Erz, der sich jetzt im Museum befindet. Nach ihm nannte man auch das Haus den Palazzo del Cavallo: es würde für die antike Herkunft des Kopfes sprechen, wenn dieser Name schon dem Vorgänger des Hauses gebührte. Der Erbauer ist unsicher. Vielleicht war es derselbe Novello von San Lukano, der laut Inschrift 1470 für Robert Sanseverino, den ersten Fürsten von Salerno das Haus erbaute, von dem heute nur noch die Stirnseite der Jesuskirche (S. 26 Anm., Abb. 34) übrig ist.

*) S. Biagio Nr. 121.



Abb. 34.
Jesuskirche mit Säule der hlg. Empfängnis.

Sanseverino starb 1474, und Novello baute das Haus für seinen Herrn und Wohltäter „mehr aus Gefälligkeit als für Bezahlung". Es war einst eine glänzende Anlage, nach einigen die bedeutendste unter allen Palästen Neapels. Den Mittelpunkt bildete auch hier der mit Bogenlauben auf Marmorsäulen geschmückte Hof. Daran stießen weite Gärten. Die Zimmer und Säle waren mit Wandbildern aus der Familiengeschichte geschmückt. Glänzende Feste hat es gesehen; aber 1584 steht es zum Verkauf; die Jesuiten bringen es an sich, und der Pater Peter von Provedo baut es zur Kirche um. Glücklicherweise verschont er und zwar aus Sparsamkeit die stolze Stirnseite. Nur die Türe wird leicht „adaptiert". Ihr eigentliches Schicksal in Gestalt der schweren Sänlen an der Seite, den Aufbau, das Schild ereilt sie aber 1685, als Ignaz von Nardo eine gründliche Barockisierung der Kirche vornimmt. Ähnlich den Gebäuden mit Stirnseiten aus Diamantquadern wie in Ferrara (1493), Bevilacqua in Bologna (1481—84) u. a. ist auch unser Bau etwas wunderlich und unruhig. Johann Wilhelm Neumeier (S. 169) berechnet 1622 die Anzahl der Steine auf 2145 Stück, „hat kein Dach", fügt er hinzu, „oben ist ein durchsichtiger steinerner Gang herum, gar zierlich ausgearbeitet", von dem nichts mehr zu sehen ist.

Noch deutlicher als diese Gruppe weist die nächstfolgende auf Florenz hin: sie wird durch den Künstlernamen der Mormanno bezeichnet und umschließt die Paläste Acquaviva (1509—1514), Kapna (1512), Sangro und die kleine Kirche S. Marie-des-Sternes (1519, S. 75), während viele andere, so drei aus den Jahren 1511, 1513 und 1515/16, teils untergegangen, teils nicht mehr bestimmbar sind.

Schon ein alter Schriftsteller, der treffliche Benedikt Falko, beobachtet 1549 den Unterschied dieser Gruppe von der vorigen: nach und nach errichtete man schöne und prächtige Paläste modernerer Art nach der antiken dorischen, korintischen und römischen Baukunst, die Johann Marmanno, der Florentiner begann. Einer der fruchtbarsten baulichen Gedanken der Auflebung, die Gliederung der obern Stockwerke durch flache Pfeilerordnungen wird durch diesen Künstler in Neapel eingeführt.

Wer war Normanno? Diesen Beinamen tragen zwei ursprünglich als Orgelbauer berühmte Künstler, Vater und Schwiegersohn. Der Vater Donadio stammt aus Normanno bei Kosenza (geb. etwa Mitte der 1400). Der Beiname des „Florentiners" und seine Art zu bauen weisen daraufhin, daß er in Florenz ausgebildet wurde. Er war nebenbei „wilder" Geistlicher, indem er die Tonsur nahm, um wie viele andere nicht der weltlichen Gerichtsbarkeit unterworfen zu sein. Neben andern Bauten entsteht 1509—1514 nach seinem Entwurf und Modell das Acquavivahaus nahe bei Sankt Peter-a-Majella, das in den Bauten des Klosters vom Lukkakreuze aufgegangen zu sein scheint. Ebenso lieferte er urkundlich den Entwurf für das Kapuahaus des Grafen Bartel von Altavilla (S. Biagiostraße Nr. 39). Es zeichnet sich durch vortreffliche Verhältnisse und zierliche Feinheit der Schmuckformen aus; auch blieb es glücklicherweise bei der Erweiterung des Baues 1759 an der Stirnseite unberührt.

Falko nennt ihn ferner als den Erbauer des Palastes des Ferdinand von Sangro, Herzogs von Vietri (1515). (Das Haus trägt heute den Namen des Herzogs von Corigliano-Salluzzo und liegt rechts am Dominikplatz). Wir finden bei ihm nicht mehr die übliche schöne Abstufung der Auflebung: stützenden Unterbau, solides Mittelgeschoß, auflösende Pracht des Obergeschoßes, dagegen eine reichliche Verwendung des flachen korintischen Pfeilers in allen Stockwerken. Die Wirkung ist vornehm und glatt. Das Innere ist zerstört, der Hof barock.

Der Meister Johann Donadio wird 1513 Ehrenbürger von Neapel, stellt im Jahre 1519 aus eigenen Mitteln die kleine Kirche S. Marie-des-Sterns her mit einer entzückenden florentinischen Stirnseite und befindet sich 1526 noch am Leben. Ihm steht zur Seite Johann Franz von Palma, der 1526 Johann Donadios Tochter Diana geheiratet hatte und nun ebenfalls den Beinamen Normanno führt. Da nun 1572 noch ein Johann Franz von Palma Normanno vorkommt, ein gleicher aber auch schon 1498 als Orgelbauer, Maler und Künstler erwähnt wird, so haben wir uns die Sache vielleicht so zu erklären, daß der Schwiegersohn Johann Franz den Beinamen Normanno nach dem Tode eines frühverstorbenen Sohnes des Donadio annimmt, und daß sein Sohn die Tätigkeit des Vaters fortsetzt.

Auch von Johann Franz' Werken sind nur wenige unverändert auf uns gekommen. Ihm wird die Kirche S. Severin und Sosio 1537 verdankt, deren unveränderte Westseite noch von seinem schönen Können zeugt. Andere seiner Bauten sind verschwunden oder in Erneuerungen untergegangen. In den Jahren 1548 und 1549 ist sein Name mit dem glänzendsten Palastbau, den Neapel besitzt, dem Gravinahause, heute dem Postgebäude in der Montolivetostraße verknüpft (Abb. 35). Er verfertigte dafür in Gemeinschaft mit dem Neapolitaner Mattias Quaranta und dem Sienesen Bernardin Moro die in der Auflebung so beliebten großen Steinwappen, welche an kräftigen Kragsteinen aufgehängt die Ecken der Häuser schmückten und wirksam deren starre Senkrechte unterbrechen. Auch erscheint er hierbei ganz als leitender Baukünstler und liefert Modelle und Zeichnungen für die Ausschmückung des Innern. Dennoch ist er nicht sicher als der erste Entwerfer dieses einst so großartigen Bauwerkes zu bezeichnen, vielmehr gilt als solcher vorläufig noch ein dunkler Gabriel d'Agnolo, der seinerseits vielleicht mit dem Florentiner



Abb. 35. Gravinahaus im jetzigen Zustande.

Baukünstler Baccio d'Agnolo († 1543) verwechselt wird; man weiß aber bisher nichts von dessen Anwesenheit in Neapel.

Das **Gravinahaus** ist nicht weniger als dreimal „erneut" worden, und einmal (1848) brannte es fünf Tage lang aus. Die ursprüngliche Anlage war glänzend, die Stirnseite auf das feinste abgewogen. Nach Osten hin offen umgab sie einen Garten, der sanft nach S. Klara zu abfiel. Der Bau war zweigeschossig. Auf dem mächtigen Erdgeschoß mit abgewölbten Travertin-Rauhquadern erhob sich über einem schönen Gesims mit stattlicher Inschrift das einzige durch acht schöne korintische Wandpfeiler geteilte Stockwerk mit den Wohnräumen. Seine Wände sind glatt, die Fenster treten in kräftig profilierten weißen Marmorrahmen mit zierlicher Zahnschnitt- und Eierstableiste hervor und sind ein Meisterstück anmutiger Erfindung. Durch zwei Voluten mit dem Fenstersturz verbunden krönten sie Rundnischen, die mit Fruchtkränzen eingefaßt sind und einst mit marmornen Brustbildern geschmückt waren. Darüber zog sich ein kräftiges Hauptgesims mit niedriger Attika hin. Im Innern umgaben den Hof offene Lauben auf toskanischen Pfeilern, in deren Zwickeln auf Marmorscheiben die Wappen der Orsini Herzöge von Gravina angebracht waren. Die obern Bögen waren geschlossen und mit


Abb. 36. Das Königliche Schloß gegen Ende der 1700 (mit dem jetzt im Volksgarten befindlichen Brunnen).

Fenstern oder Nischen versehen. Nur die Seite des Hofes kam zur Ausführung, die der Stirnseite entspricht, und Alberti nennt den Bau 1550 unvollendet. Wäre er fertig, meint er, so könnte man ihn jedem andern vornehmen Palast Italiens vergleichen. Von aller dieser Pracht ist nicht viel mehr übrig geblieben. Schon in früherer Zeit verschwand vieles oder wurde entstellt. Seine gründliche Zerstörung verdankt er indes der Neuzeit. 1837 teilte man das Hauptgeschoß in zwei Stockwerke, um durch Miete die Zinsen der Kaufsumme zu decken, entfernte die Büsten aus den Nischen über den Fenstern, setzte auch dort ganz widersinnig Fenster ein und erbaute über dem Eingang den für das neue Zinshaus unentbehrlichen Balkon. 1848 ging es in Flammen auf, die Regierung kaufte es um 58000 Dukaten und krönte die Zerstörung des schönen Bauwerkes, indem sie die Ostseite des Hofes schloß, neue Treppen anlegte und was dergleichen „praktische" Dinge mehr sind. Damit ist denn auch die letzte Möglichkeit verschwunden, irgend einen Palastbau Neapels mit einem florentiner in Vergleich zu stellen.

Der angeblich von Johann Franz Mormanno für Anton Beckarelli erbaute Palast (auch della Rocca, Trinitasstraße 6) zeigt viel Ähnlichkeit mit dem Kapuahause. Vielleicht darf man an Johann Donadio als Baumeister denken. Aber

auch dieser scheint den Bau nicht begonnen zu haben, sondern vollendete ein angefangenes Werk, das 1483 von einem Baumeister und Unternehmer Johann Philipp Adinolf unfertig hinterlassen war.

Schließlich sei noch das ebenfalls am Dominikplatze gelegene Galbiatihaus erwähnt, das sich der berühmte Geheimschreiber Ferdinands I., Antonello Petrucci, erbauen ließ. Von seiner ursprünglichen Schönheit zeugen nur noch die Eingangspforte und ein paar Lauben des Hofes. —

Erst in der Barockzeit entwickelt Neapel für den Palastbau wenigstens eine Eigenart, die ihn von dem des übrigen Italien sondert. Dank der uralten Liebhaberei der Stadt für Pferde und Wagen wird auf sehr große und pomphafte Eingangspforten ein großes Gewicht gelegt, wovon wir uns noch heute leicht überzeugen können. Hiervon abgesehen bildet die späte weltliche Baukunst keine besondern Eigentümlichkeiten, sondern geht mit der der übrigen italienischen Welt durchaus gleichen Schritt. Und da wir ihren Baumeistern schon bei den Kirchen begegnen, so sei hier nur mehr kurz auf einige der bedeutendsten weltlichen Gebäude dieser Zeit hingewiesen.

Zunächst gehört hierher das mächtige Gebäude des Museums, das 1566 vom Vizekönig Peter Giron Herzog von Ossuna als Reiterkaserne angefangen, 1615 vom Grafen Lemos der Universität übergeben wurde und erst seit 1790 unter Ferdinand IV. Museum geworden ist. Fast alle Baumeister von Ruf haben daran gebaut, gebessert, geändert. Das Äußere ist nüchtern und einfach, das Innere klar gegliedert und nicht ohne einen Zug ins große.

Auffallend durch Lage und Größe ist das kgl. Schloß am Volksplatze (Abb. 36). Sein Baumeister ist Dominik Fontana (geb. 1543 in Mili am Komersee, † 1607 in Neapel), der Übersetzer von Palladios klassischer Kunst ins alltägliche und einer von den vielen dieser großsprecherischen Zeit und Kunst, die kleiner sind als ihr Ruhm. Auch am kgl. Schloß in Neapel hat er sich von Palladio nur die klare und großartige Anordnung des Grundrisses anzueignen vermocht. Immerhin macht in unserer Zeit kleinlicher Schulkunst die Größe der Anlage und der ins prunkhafte gehende Zug des Ganzen nach einen bedeutenden Eindruck. Übrigens sah der Entwurf Fontanas für die Stirnseite (von 169 m Länge und 36 m Höhe) einen offenen dorischen Laubengang, einen ersten Stock ionischer und einen zweiten Stock gemischter Ordnung vor. Als sich später herausstellte, daß die Lauben das Gewicht der obern Geschosse nicht zu tragen vermochten, ließ Danvitelli acht davon vermauern und zu Nischen umarbeiten. Sein Verhängnis ereilte den Bau indes erst mit dem Jahre 1837. Nach einem Brande fügt Ferdinand II. von Burbon den langen Südbau und auf der Stelle, wo einst das „Alte Schloß" stand, 1842 den Nordflügel hinzu. Der Stirnseite Fontanas nimmt er das eigenartige krönende Gesims und verdirbt sie vollends durch die Zutat der zwei vermauerten Seitenbögen mit Fenstern darin und offenen Lauben darüber. Zum Überfluß schmückt König Humbert (1885—1888) die dazu viel zu tief reichenden und flachen Nischen mit sehr mäßigen Standbildern, die nur insofern von Wert sind, als sie dem Neapolitaner der Gegenwart die Wohltat des endlich erlangten heimischen Herrscherhauses gegenüber den sechs Fremden: Roger, dem Normannen; Friedrich II., dem Hohenstaufen;





Abb. 37. Donn' Anna.

Karl I., dem Anjoinen; Alfons I., dem Aragonesen; Karl V., dem Deutsch-Spanier; Karl III., dem Burbonen; und Joachim Murrat, dem Korsen, freilich sehr unkünstlerisch vor Augen führen. Einen Erbfehler des Baues, die Eingangspforte, die in die ununterbrochene Laubenreihe erst nachträglich durch Vereinigung dreier Bögen eingesetzt wurde, konnte natürlich auch kein Neubau mehr verbessern.

Ein erbitterter Gegner Fontanas war der Römer Johann Baptist Kavagni. Er erbaute das große und in seinen Formen nicht unbedeutende Leihhaus, 1605.

Inzwischen hatte Fansaga seine Tätigkeit begonnen, und Neapel verdankt ihm einige der glänzendsten Bauwerke des Barock. Das schwerfällige Maddalonihaus (1582) versieht er mit neuen Türen und Treppen. Neben den Kirchen, die wir besprochen haben, ist sein Hauptwerk der so wohlbekannte Palast Donn' Anna. (Abb. 37).

Auf einem der östlich ins Meer ragenden Ausläufer des Posilipp*), dem Felsen, den ein alter Neapolitaner eines Königs würdig nennt, erheben sich die malerischen Trümmer eines Bauwerkes, welches das kühnste, bedeutendste und seiner Anlage nach auch eigenartigste Herrenhaus zu Neapel zu werden versprach. Im Volksmunde heißt es Dognanna, eine seltsame Verquickung des Namens der einstigen Besitzerin Anna Karrafa Fürstin von Stigliano, der Gemalin des Vizekönigs Medina, mit den in der Volkserinnerung zusammengeworfenen zwei Königinnen Johanna, unseligen Angedenkens. Was die letztern betrifft, so verleiht eben die Sage eine freundlichere Unsterblichkeit als die Geschichte; sie wird, wie ein englischer Schriftsteller meint, weniger peinlich erworben, freudiger verliehen und dauert geradeso lange. Der vorspringende Fels über den blauen Fluten hat schon im Altertum leuchtende Gebäude getragen, aber erst durch Fansagas Bau wird er in die Fantasie des Volkes übergeführt und ist darin

*) Posilippo aus dem Griechischen = sorgenfrei, sans souci oder, wie es der alte Merian hübsch übersetzt, Wend-Unmut.

verblieben bis auf den heutigen Tag. Unzählige Male abgebildet ist er eine jener in Trümmer gefallenen Größen, die wir, wie das Heidelberger Schloß, als solche lieben, weil sie dem Orte, wo sie stehen, seine aus Sage und Geschichte geknüpfte ewige Eigenart verleihen. Sie sind Naturbilder geworden, und es ist eine grobe Verletzung eines heiligen und keuschen Natur- und Dichtersinnes, wenn man derartige Stätten erneuern will. Es ist hier nicht der Raum, auf die Geschichte der Fürstin Donnanna und ihres Baues, die wie ein Roman in der nüchternen Gegenwart erscheint, näher einzugehen. Die Aufgabe, die dem Baumeister gestellt wurde, an dieser Stelle ein großartiges Meeresschloß zu errichten, war verwickelt und wurde von ihm glänzend gelöst. Unter Benutzung der nicht großen viereckigen Grundfläche des Felsens galt es, mit Hilfe von kleinen Häfen, die den Zugang unmittelbar vom Wasser aus gestatteten, von Terrassen und Lauben, die allen Stockwerken Licht und Luft zuführten, von breiten Zufahrten, welche die Gäste hoch oben von der Straße aus bis unmittelbar vor die Tür des Empfangssaales führten, ein geräumiges für Feste jeder Art, einen glänzenden Hofstaat und eine zahllose Dienerschaft geeignetes Schloß herzustellen. Fansaga errichtete seinen Bau in Hufeisenform mit der Stirnseite gen Süden und einer Prachtseite, die sich der Stadt zuwendet. Auf drei Seiten vom Meere bespült, öffnete er die Grundmauern durch weite Eingänge. Geschickte Treppenanlagen führten im Innern zu den kleinen Häfen hinab. Drei Stockwerke hoch erhob sich darüber das Hauptgebäude, jedes Geschoß trug drei mächtige Bogenfenster in der Mitte und große rechteckige Fenster mit Nischen dazwischen an beiden Seiten. Das dritte Stockwerk schloß mit zwei großen Terrassen, zwischen denen sich ein Mittelbau krönend zu einem vierten Stockwerk erhob. — Von alledem ist nur ein Trümmerhaufen geblieben. Das Volk stürmte das feenhafte Meeresschloß des grimmig verhaßten Vizekönigs. Es erstand von neuem; aber ein Erdbeben legte es 1688 in Trümmer. Allmählich nisten sich Eulen und Strolche ein. Dann kommt die nüchterne Neuzeit. Es entstehen Räume für die Trambahn. Und das Ende ist wie eine eiserne Notwendigkeit das Fremdengasthaus, das diesen schönsten aller italienischen Gebäudetrümmer heute umschließt*).

Italien bleibt lange bei den einmal beliebt gewordenen Formen des Barock und hält sich darin ziemlich selbständig auch gegenüber dem französischen Einfluß. Stand aber die bauliche Einzelform der 1600 unter dem Streben nach plastischer Kraft, so weicht dies in den 1700 mehr und mehr dem nach den malerischen Reizen von Licht und Schatten. Auch dieses geht wie bei der Malerei der Zeit ganz auf die äußere Wirkung und muß notwendig in das Manierierte, die falsche Grazie und den Schwulst ausarten.

Auf der Höhe des Berges, in den die Alten ihre Katakomben gruben, auf Caput de Monte, erhebt sich das einsame Schloß Kapodimonte. Es ist eine jener Anlagen, die mit dem sie umgebenden Garten und Wald als ein Ganzes

*) Es muß hervorgehoben werden, daß der Ausbau der schönen Ruine (von Avena) mit möglichster Schonung geschehen ist, und man kann dankbar sein, daß dieser Geist der Schonung auch in Neapel hat zur Geltung kommen können.

betrachtet sein wollen. Das Gebäude selbst bildet nur einen Teil innerhalb der künstlich hergerichteten Umgebung. Es ist dies jene großartige Auffassung der Baukunst im weitesten Sinne, der es auch noch in den 1700 gelang, bewundernswerte Meisterwerke zu schaffen, wenn auch die Einzelheiten der Kritik nicht mehr standhalten. Freilich ist unter diesem Gesichtspunkte Kapodimonte keine glückliche Anlage. Der Künstler hat es nicht verstanden, sie mit der unvergleichlich glanzvollen Heiterkeit des Ortes in Einklang zu bringen; vielmehr liegt es wie ein Geist drückender und pomphafter Öde über dem schweren Bau, den eine weitläufige Gartenanlage von künstlerischer Unzulänglichkeit eisig umfängt. Vergeblich lacht draußen das blaue Meer und glänzen die Sonne und die lichtüberfluteten Dächer der großen Stadt: Formen und Farbe der ganzen Anlage sind von einer einförmigen Schwere, welche die jetzige Verlassenheit des Ortes doppelt peinlich macht. Verantwortlich für den Entwurf ist Madrano. Karl III. ließ den Bau 1738 beginnen und 1758 seine farnesischen Sammlungen dahin übertragen. Das letzte der drei Quadrate, die das Schloß bilden sollten, ist nie vollendet worden.

Wer immer von einer solchen Prachtanlage, die in weiter Ebene Bauwerk, Gartenfläche und Baumwuchs baukünstlerisch vereint, einen Begriff haben will, muß sich in die Nähe Neapels, nach Kaserta begeben. Dieses (1752 entstanden) ist das Meisterwerk eines Künstlers, der für die 1700 das war, was Fansaga für die 1600 darstellt: Ludwig Vanvitellis (1700—1773), eines der größten Meister der weiträumigen Barockkunst überhaupt. In Neapel selbst gibt nur noch außer den Kirchen, die wir erwähnt haben, das im Todesjahre Vanvitellis entstandene und von seinem Sohne erbaute D'Angri-Haus (am Toledo, Spiritoplatz) einen schönen Begriff seiner Kunst.

Wieder 100 Jahre weiter versetzen uns mitten in die Zeit der Gegenwart, die eine gänzliche Kunstlosigkeit ausfüllt. Vergeblich suchen wir auch in Neapel nach den Spuren baukünstlerischer Tätigkeit, und doch hat es ihr auch hier wie anderswo an würdigen Aufgaben nicht gefehlt. Wer die in ihren Maßen bedeutende Galerie Humbert I. durchschreitet, der wird gern den Blick vor der mißverstandenen Anhäufung und Verwendung früherer Kunstformen verschließen und sich an der Leichtigkeit und Großartigkeit der eisernen Dachwölbung erfreuen. Vielleicht wird ihn selbst der (hier zwecklose) Kuppelbau hoffnungsvoller in die Zukunft blicken lassen, liegen doch in ihm die Keime zu einer Kunst der Zukunft eingeschlossen, die vielleicht neue Baustoffe für neue Aufgaben zu zweckmäßiger Bildung zu entwickeln verstehen wird. —

Wie Neapel arm ist an wahrhaft künstlerischen Gebäuden, so fehlt es ihm auch an Plätzen, wenn man diese in dem Sinne baukünstlerischer Anlagen nimmt, wie den Markusplatz Venedigs, die Signoria Florenz', den Erbeplatz Veronas, den Petersplatz Roms und so viele andere, die Italien vor allen Ländern der Welt voraus hat. Teilweise ist hieran schon die antike Anlage der Stadt schuld, die Neapel von allem Anfang an eine so bestimmte Form vorschrieb, daß es zu selbständiger Entfaltung später nicht recht kommen konnte; was aber das Altertum an Plätzen vorgesehen hatte, war wohl bald mit den großen Kirchen- und Klosteranlagen ausgefüllt. Nur an der Neuen Burg wäre die

Möglichkeit zur Entfaltung eines wahrhaft monumentalen Platzes gegeben gewesen. Die widrigen Zeitläufte, Augenblickssorgen, Um- und Neubauten haben seine Ausgestaltung verhindert, und spätere Zeiten waren nicht mehr fähig zu einer weit ausschauenden künstlerischen Platzanlage, zerstörten sich vielmehr selber die Möglichkeit dazu. Daß hier auch die volkstümliche Stätte zu einer solchen Anlage gewesen wäre, erhellt aus alten Beschreibungen, wie der des Michael Heberer von Bretten aus dem Ende der 1600, der den Platz vor der Neuen Burg so schildert: Ferner hat es einen sehr großen Platz, den man nennet La piazza del Olmo, dieweil vor Zeiten wie auch noch [jetzt] viel Ritterspiele da gehalten werden mit Turnieren, Ringelrennen u. dgl. Bei solchen Ritterspielen ist der beste Dank oder das Kleinod an einem Ulmenbaum daselbst aufgehängt worden; darvon der Platz den Namen behalten. Es ist aber noch alle Tage der Erden eine große Herrlichkeit zu sehen nach Mittag um die Drei und Vier Uhren. Um gemeldete Zeit wird auf dem Schloß gegen den Platz eine ganze Stunde lang mit Zinken, Posaunen, Trompeten und anderen Instrumenten so stattlich musiziert, daß es mit Lust zu hören. Da kommen fürstliche, gräfliche und adelige Frauen und Jungfrauen auf ihren schönen behängten Wagen gefahren, neben denen gleiches Standes Mannspersonen auf schönen neapolitanischen Pferden, herrlich geziert und zu allen Künsten abgerichtet. Die hören der Musik zu, erlustieren sich im Auf- und Abfahren und Reiten mit kurzweiligen, lustigen, lieblichen Gesprächen neben dem Frauenzimmer, solang es ihnen gefällig ist, und ist ein solcher Pracht und Herrlichkeit alle Tage daselbst zu sehen, desgleichen in keines Königs, ja keines Kaisers Hof nicht zu sehen. Viele lassen sich in Sesseln mit Sammt und Seiden bedeckt daselbst auf und ab spazieren tragen. In Summa: es ist von der Herrlichkeit dieses Ortes nicht genug zu schreiben.

Heute ist das gleiche Schauspiel in den Nazionalgarten verlegt, und statt der Sänften schnauben Automobile am Meere entlang ... Der Sinn für baukünstlerische Platz- und Gartenanlagen hat sich in die Nachahmung einer ziemlich formlosen englischen Gärtnerei aufgelöst. Ihr verdankt man den Nazionalgarten am Meere mit seiner wenig befriedigenden Gestalt, wenngleich der geschlossene Formensinn des Italieners, der falschen Romantik jeder künstlichen Landschaftsgärtnerei abhold, auch heute noch nicht darin völlig erstorben ist. Bedenkt man aber, was hier die Natur zur Verfügung stellte, so muß man staunen über die geringe künstlerische Begabung eines Geschlechtes, das auch aus Santa Luzia nichts anders zu schaffen wußte als Vierecke für klotzige Gasthäuser und aus dem Vomero eine Musterkarte stilloser Zins- und Privatgebäude.

Aus dieser traurigen Betrachtung reißt uns ein Gang auf den Friedhof Neapels in Poggio Reale (1830). Er ist seiner Lage nach der schönste der Welt, und auch seine künstlerische Ausgestaltung übertrifft dank der Sitte, die Toten in gemeinschaftlichen den verschiedenen Begräbnisbruderschaften gehörigen Gebäuden beizusetzen, an Geschlossenheit alle andern Italiens und anderer Länder. Sind auch diese Häuser, die ganz nach antiker Art förmliche Straßen bilden, im einzelnen oft seltsam stil- und geschmacklos, so bilden ihre langen, von dunklen Zypressen umrahmten Reihen doch ein architektonisches Ganzes von wunderbarem



Abb. 38. Der Hof der Friedhofkirche von Poggioreale bei Neapel.

künstlerischen Reize. Nimmt man die erhabene Stimmung hinzu, in die uns das sogenannte Atrio, ein großes grünes Viereck, das ein Hallengang auf ernsten dorischen Säulen umrahmt, versetzt (Abb. 38) und läßt den Blick hinausschweifen hier über die Fluren des gesegneten Kampanien, dort über den Vesuv mit seinem Kranz von weißschimmernden Häusern und das ferne Neapel mit seinem blauen Meer, in das die Küsten von Sorrent und Kapri eintauchen, so hat man im Angesichte des Todes einen Einklang von Natur und Menschenwerk, wie er erhabener sich nicht wohl denken läßt. Der Neapolitaner aber darf sagen, daß er wie zum Leben, so auch zum Sterben den schönsten Fleck Erde besitzt. —

In den Straßen und Plätzen Neapels haben wir noch einen Blick auf diejenigen Werke der Kunst zu werfen, die sie zu zieren bestimmt sind: Die Brunnen und Denkmäler. Wie Rom war auch Neapel einst überreichlich mit weithergeführtem Wasser versorgt. Vasari berichtet, Julian Majano habe zahlreiche Brunnen für Plätze und Privathäuser in Neapel entworfen: wo sind sie geblieben? Besonders Peter von Toledo (1532—1553) nimmt sich auch dieser Seite der öffentlichen Wohlfahrt an. Sein Walten hebt sich wohltuend aus dem seiner Kollegen heraus, die in dem damals reicheren Neapel nichts als eine vortreffliche Quelle für ihre persönliche Bereicherung sahen, wie denn der alte Merian sagt: Es gehöret nicht nur diese Stadt, sondern auch das ganze Land dem Könige von Spanien, welcher allezeit einen Stadthalter . . . allhie hält, welche zwar gemeiniglich nicht länger als drei Jahre regieren, in welcher Zeit sie sich doch so sehr bereichern, daß ihrer wenig aus diesem Königreiche kommen, die nicht auf die 500000 Thaler mit sich nehmen. — Peters Name ist mit einer großen Gesundung, Verschönerung und Erweiterung der Stadt verknüpft. Ihm verdankt Neapel den jetzt undankbarer Weise in Romstraße umgetauften Toledo (1540), jene wenn auch nicht monumentale, so doch wichtigste und volkreichste Verkehrsader Neapels. In seine Regierungszeit fällt eine Reihe von Brunnen, die er entweder neu errichten oder herstellen ließ. Aus der Zeit Ferdinands I. von Aragon stammt noch ein Wandbrunnen, der gegen Ende der 1600 barockisiert wurde, der Brunnen von Mezzokannone. Die ihn krönende Figur ist vollkommen unkenntlich geworden, und alle Versuche, in ihm eine Ähnlichkeit mit Alfons II.

oder Ferdinand I. zu erblicken, sind vergeblich. Er sieht nur sich selber ähnlich, wie ein witziger Schriftsteller bemerkt, und in seinem grotesken Zustande ist er als der König von Mezzokannone längst in den Burleskenschatz des Volkes übergegangen. Nicht viel besser sieht es mit dem schon in den 1300 genannten Formello-Brunnen am Kapuanerschloß aus, dem Peter von Toledo einst das Standbild des Königs Filipp aufsetzte, obgleich das Wasser nur dazu diente, schmutzige Wäsche darin zu waschen und drei Mühlen zu treiben. Vom König und den Mühlen ist nichts mehr zu sehen, desto mehr von der schmutzigen Wäsche. Auch den ältern Brunnen von Spina Korona neben der Kirche der hlg. Katarina ließ Peter von Toledo herrichten, und dieser hat noch einiges von seiner Kunst bewahrt. Einst entströmte das Wasser den gepreßten Brüsten der Sirene Partenope, die einen Vesuv krönt, weshalb der Volksmund den Brunnen auch so benennt, in ähnlicher Weise wie die Brüsseler ihr volkstümliches Brünnchen bezeichnen, die Nürnberger den Tugendbrunnen. Spurlos verschwunden ist der nach Angaben des Alois Impò durch Peter von Toledo, von Johann Merlian von Nola auf dem Sellariaplatze errichtete große Marmorbrunnen mit drei Stockwerken und einer Atalantafigur als Krönung, ebenso der Auktionatorbrunnen*), im Volksmunde von der Eule, die einer Minerva beigegeben war, auch wohl Eulenbrunnen oder Hafeneule genannt, den ebenfalls Johann Merlian anfertigte; beide müssen nach den erhaltenen Beschreibungen sehr stattlich gewesen sein.

Ein Nachfolger Peters ließ 1560 am Staden des Arsenals einen schönen Brunnen errichten, der von dem sehr kunstliebenden, aber ebenso räuberischen Vizekönig Peter von Aragon 1670 nach Spanien verschleppt wurde. Er stammte aus der Schule des Johann Merlian. Den Mittelpunkt des untern Beckens bildete eine antike Rundsäule, auf der sich Apollo inmitten der Sirenen und des Sebeto in „sehr alter griechischer Bildnerei", also wohl ein hellenistisches Überbleibsel, befand. Übrigens wird als Künstler derartiger Sirenen aus weißem Marmor, die in Neapel begreiflicherweise sehr beliebt werden, der Neapolitaner Marko Vitale erwähnt, der auch das Grabmal des Karl Spinelli in S. Dominik verfertigt haben soll.

Dem Besucher des Nazionalgartens wird ein etwas wunderliches Gebäude auffallen, das in einer Art Tordurchgang ein von Delfinen getragenes Wasserbecken mit Springbrunnen darstellt. Es entstand zwischen 1595—1610 als ein Werk des Nackerino (S. 84) und des weniger bekannten Tomas Montanto. Auch dieser Brunnen wanderte; er stand zuerst in Santa Luzia, wurde schon 1620 näher ans Meer geschoben und endete an seinem jetzigen Platze. Bei der Wanderung hat er die Sirenen eingebüßt, welche anstatt der Delfine das Becken hielten und aus Mund und Brüsten lustig Wasser sprudeln ließen. Die um ihn herumgeführte Wand ist widersinnig und ihr Schmuck von mittelmäßiger Güte.

Um dieselbe Zeit entstand auch der größte Zierbrunnen Neapels, der Medinabrunnen auf dem Börsenplatz, und es ist möglich, daß Fontana den Entwurf

*) Fontana degli Incanti, Brunnen der Meistbietenden.



Abb. 39. Jännersäule.

dazu verfertigte. Auch er ist gleich einem Möbel, mit dem man nirgendhin weiß, in der Stadt herumgeschoben und dabei nicht wenig mißhandelt worden. Er stand ursprünglich in der Nähe des Arsenals. Einen Teil der zahlreichen willkürlich wieder zusammengesetzten Bildhauerarbeiten verdankt er dem Naccerino, das krönende Standbild des Poseidon nämlich, zu dem er sich die Anregung von dem herrlichen Werke des Johann Boulogne aus Bologna (1564—1566) geholt haben mochte*), und zwei Satire, sowie dem Neapolitaner Peter Bernini, dem Vater des berühmten Lorenz, die vier Meerungeheuer. Anfangs der 1600 war der Brunnen vollendet, hatte aber kein Wasser und sollte daher vor dem Schlosse aufgestellt werden, statt dessen wurde er von Kosmo Fansaga verschönt bei Santa Luzia errichtet. Fansaga vervollständigt ihn noch einmal 1639, und dann wurde er vor der Neuen Burg aufgebaut. Hier stahl ihm Peter von Aragon (S. 83) einige gut gearbeitete Putten, und unter dem wechselvollsten Schicksal, nach jahrelangem Lagern in einem städtischen Schuppen erhielt er endlich 1899 den Platz, wo er heute steht, und für den er nicht gedacht ist. Er soll denn auch von hier, nachdem er von späten Zutaten befreit ist, wieder vor die Neue Burg kommen, sobald diese hergerichtet ist. Möchte ihm dann endlich die wohlverdiente Ruhe zuteil werden!

Im aufgelassenen Volksgarten sieht man auf eine Neuaufstellung wartend einen umständlichen Brunnen, der ursprünglich zwischen Schloß und Meer stand und hier mit seinem triumfbogenartigen Aufbau nicht unübel gewirkt haben mag. (Vgl. Abb. 36 S. 76.) Wenig vorteilhaft ist auch hier das in den Mittelbogen gestellte Wasserbecken und der überladene Schmuck der Krönung.

Damit ist der spärliche Brunnenreichtum Neapels erschöpft, wenn wir von den mächtigen Wasserbecken vor dem Schlosse absehen. —

Einige andere Plätze sind mit Säulen und Obelisken geschmückt. Sie entstammen einer Zeit, die mit nie gesehener Leichtigkeit technische Schwierigkeiten überwindet, den Zweckbegriff für ein Kunstwerk völlig ausschaltet, kein Maß kennt und sich an der Häufung der Formen nie genug tun kann. Neapel besitzt drei solcher Denkmäler: die Säule des hlg. Jänner (1631), den Obelisk von S. Dominik (1657) und die Mariensäule auf dem Dreifaltigkeitsplatze (1747), die jede in ihrer Art das vollendetste ist, das man sich darunter vorstellen mag.

*) Natürlich ohne die widersinnige Anordnung, das Wasser aus den Spitzen des Dreizackes herausspringen zu lassen.



Abb. 40. Dominiksäule; im Hintergrunde der Kor von S. Dominik.

(Abb. 39 und 40.) Die erste schuf Fansaga nach dem furchtbaren Ausbruch des Vesuv aus Dankbarkeit gegen den Schutzheiligen, der die Stadt behütet hatte und dessen Standbild Julius Finelli von Karrara übertragen wurde. Die Arbeit begann 1637, die Einweihung war erst 1660 möglich. Fansaga wollte auf hohem Sockel einfach eine mächtige antike Zipollinsäule errichten, diese mit dem Standbilde des Heiligen krönen, am Sockel aber seltsamerweise das Marmorbild des Schurken anbringen, der den heiligen Blutzeugen enthauptet hatte. Statt dessen kam das jetzt noch sichtbare Denkmal zustande (Abb. 39). Uns Nachgeborenen sind ja derartige Bauwerke, ein zweckloses Mittelding zwischen Pyramide, Obelisk und


Abb. 41. Märtirersäule.

Säule, mit einem Wust von allen nur erdenklichen baulichen Formen und Vorwürfen überladen, längst so geläufig geworden, daß wir, wie sie es verdienen, gleichgültig daran hingehen; für die damalige Zeit aber waren sie neu, erregten Bewunderung und Nachahmung und sind in ihren Einzelheiten oft von nicht zu unterschätzender Fertigkeit der Arbeit. Das ist auch das einzige Verdienst des Obelisken von S. Dominik (Abb. 40) nach dem Entwurf eines Baumeisters Franz Picketti (1657—1737) und der Mariensäule. Unsere gesamte Denkmalkunst leidet ja noch heute darunter, daß sie ohne jede Rücksicht auf das Gesetz des Zweckes ihre Schmuckformen zusammensetzt. So ergeht es auch der Säule auf dem hübschen Märtirerplatze (1864), einem Werke, das nicht zu den schlechtesten seiner Art gehört (Abb. 41). Die vier Löwen stellen vier Aufstände der Neapolitaner dar (1799, 1820, 1848, 1860), das Ganze die Erinnerung an die dabei Gefallenen. Die an sich nicht schlechten Löwen haben ein jeder seine eigene leidenschaftliche Bewegung; und welche Formlosigkeit daraus entsteht, ist dem künstlerisch geübten Blicke nur zu deutlich erkennbar.

## 5. Das neapolitanische Grabdenkmal.

Das italienische Grabmal des Mittelalters und der Auflebung ist das verwickelte Ergebnis einer Formgebung, die mit den verschiedenen Gestalten des Katakombengrabes die des späteren freistehendes Hochgrabes der Blutzeugen verbindet. Von ersterem nimmt es besonders auch Form und Inhalt des Wandschmuckes, der wieder zur Geltung kommt, sobald das Heiligengrab an die innere Wand der Kirche gestellt wird: so führt sein malerischer Schmuck schließlich zur Bildung des Altarbildes, das seinerseits dann wieder auf ältere Vorbilder zurückgreift. Das Hochgrab wird namentlich dadurch entwicklungsfördernd, daß es sich frühzeitig mit dem kristlichen Altar verbindet (vgl. das Papstbuch Felix I., 269—274). Will man daher die Entwicklung der Mosaiken und des Altarbildes verstehen, so muß man mit der Malerei der Katakomben anfangen. Die des bildnerischen Schmuckes des mit Altar und Zeltdache verbundenen Heiligengrabes führt uns dagegen auf das Hochgrab der Blutzeugen zurück, wie es unter freiem Himmel mit Bedachung versehen der Verehrung der Gläubigen zugängig ist. Hinzu treten die mit der Aufbahrung der Toten, der Einsegnung sowie der Spendung des Abendmales verbundenen Geräte und Verrichtungen, die Gleichnisse der Bibel, die Erinnerungen der liturgischen Gebete: alles dies berücksichtigt erhalten wir die Erklärung für die Form und Ausstattung des Tabernakels, für die Vorhänge und die den Vorhang ziehenden Engel, für die Entwicklung der Konfession, für den bildnerischen Schmuck in Gestalt der Aufnahme des Toten ins Paradies und für viele andere Einzelheiten, die eine jede im reichen Kunstleben des Mittelalters und der Auflebung ihre mannigfaltige Darstellung finden.

Die Zeit der künstlerischen Grabbildnerei beginnt in Neapel noch später als im Allgemeinen, und zwar erst mit den Anjoinen. Auch im übrigen Italien war seit dem frühen Mittelalter auf die kunstvolle Ausgestaltung kein großes Gewicht gelegt worden. In den Katakomben war überhaupt keine Gelegenheit dazu, und später mußte erst der Gedanke, der schon im Heroendienst des Altertums kunstfördernd gewirkt hatte, wieder lebendig werden: der, im Grabmal das Denkmal eines zu Ehrenden zu sehen. Dem Kristentum waren das die Blutzeugen. In Neapel fehlte der Dienst eines solchen mehr als anderswo, hatte man ihm doch seinen vornehmsten Heiligen nach Benevent entführt! Laiengräber aber spielen überhaupt noch keine Rolle. Finden doch selbst machtvolle Fürsten vor den 1000 in



Abb. 42. Grabmal Innozenz IV., Lorenzerkirche.

den Kirchen noch keine Grabstätte, so daß man den Kaiser Otto ganz besonders glücklich preist, weil er allein unter Päpsten an der Stätte des hlg. Peter ruhen dürfe.

Wie sich nun die verschiedenen Typen des Grabes besonders in der glücklichen Verbindung mit dem Altar und im Kircheninnern, sei es daß es freisteht oder an die Wand gelehnt oder auf Sockeln an die Wand gestellt wird, entwickelt, ist hier nicht der Ort zu zeigen. Neapel spielt auch in der Geschichte dieses Zweiges der bildenden Kunst, die zu den anregendsten ihrer Kapitel gehört, keine nachweisbar selbständige Rolle. Wenigstens ist vorläufig der Zusammenhang mit römischer und toskanischer Kunst und die Abhängigkeit davon deutlicher als selbständige Bestandteile, die ihrerseits ihre Quelle im süditalienischen Boden haben könnten und einer späteren Forschung vielleicht klarer vor Augen treten werden.

Mit Kosmatenarbeit geziert finden sich in Neapel einige einfache Gräber, die künstlerisch nicht besonders hervorragen. Ihre Gehäuse sind verschwunden. Auf dem einen ruht der 1254 in Neapel gestorbene Papst Innozenz IV. (Dom, linkes Querschiff. Abb. 42), dem Erzbischof Humbert von Montorio 1318 ein würdiges Grabmal errichtete. Die uralte Sitte, die den Römern über Etrurien vom Osten und Griechenland zugekommen war, den Toten auf dem Lager darzustellen, taucht mit der Entwicklung des Grabmals zum Denkmal schon in den 1200 wieder auf. Kopf und Flachbild der Madonna gehören den 1500 an, und nur die zierlichen Formen der beiden Rundbogen und des flachen Giebels am Sarge mit den spärlichen Kosmatenresten sind aus älterer Zeit. Ein anderer Kosmatensarg befindet sich in der Minutolokapelle (Dom, 2. r. vom Kor), jetzt als Behälter des Filipp Minutolo bezeichnet. Die Gräber standen früher anders. Den Hintergrund bildete wie heute das Denkmal Heinrich Minutolos ohne Inschrift. Er starb 1305 zu Bologna, wo auch sein Körper blieb. Rechts von ihm lag der Leichnam des Erzbischofs von Salern, Urso Minutolo († 1327) in einem Marmorsarkofag mit der Inschrift Hoc jacet usw., links ebenfalls im Marmorsarg Filipp Minutolo († 1301) mit den Versen Magnanimus usw. Heute liegt der Sarg Filipps rechts, der Ursos links. Des ersteren Denkmal kann mit seinen acht stark geringelten Säulen mit Mosaik als der neapolitanische Vertreter des Typs des freistehenden Hochgrabes gelten, es ist „die älteste Weise, den Sarkofag

monumental bedeutend zu machen". An den Sarg Filipps knüpft sich die Novelle des Boccaccio von den Abenteuern des Andreuccio von Perugia (die fünfte des zweiten Tages), die an dem Tage spielt, an dem Filipp im Dome in reichstem Ornate und mit einem Rubinring beigesetzt war, der mehr als 500 Goldgulden Wert hatte*). —

Karl I. von Anjou war 1285 in Foggia unvermutet gestorben; seine Eingeweide verblieben dort; das Herz wurde in die französische Heimat übergeführt, wo es mit der 1789 verkauften und abgebrochenen Kirche S. Jakob verschwunden ist. Der Körper wurde im Dome zu Neapel und zwar im Kor beigesetzt. Sarg und Inschrift sind längst verloren, und 1599 übertrug der Statthalter Olivarez die Reste Karls I. mit denen seines Sohnes Karl Martel († 1296) und dessen Gemahlin Klemenze von Habsburg († 1301) an die Stelle, wo sie sich jetzt befinden, über der Eingangstür des Doms. Ob das Standbild Karls im Konservatorenpalast (das man dem Alfons von Kambio mit Unrecht zuschreibt) mit einem Grabdenkmal Karls etwas zu tun hat, ist bisher nicht festgestellt. —

Für die Entwicklung des neapolitanischen Grabdenkmals ist der Umstand wichtig, daß unter Karl II. die Meister von Siena festen Fuß faßten. Maler und Bildhauer dieser Stadt bestimmen fortan auf lange Zeit die bildende Kunst Neapels und lassen andere nur schwer neben sich aufkommen. Aufs engste ist die Kunst der toskanischen Bildhauerei, insbesondere der Grabdenkmäler, mit dem Namen Tino Kamainos verknüpft, des Sohnes des Kamaino Kreszentino, der 1298—1339 Dombaumeister von Siena war. Am Dom war auch Tino beschäftigt gewesen; aber schon 1315 beruft man ihn nach Pisa, damit er dort im Dome das Grabmal des 1313 am Fieber in Buonkonvento bei Siena gestorbenen Kaisers Heinrich VII. errichte. 1323 kam Tino nach Neapel und starb dort 1336.

Fehler und Vorzüge der sienischen Kunst zeigen sich auf dem fremden Boden Neapels um so deutlicher, als ihr Hauptvertreter Tino über eine mittelmäßige Begabung nicht hinausreicht. Er brachte es auch nicht annähernd zu der künstlerischen Größe der Pisano. Aufbau und Anordnung der Denkmäler ist oft mangelhaft, selten im Einklang groß und eigenartig. Die Ausführung im einzelnen, liebevoll und sauber, wie sie zu sein pflegt, ist oft weich und zaghaft, das Flachbild breit und redselig erzählend, anstatt in jottesker Kürze zusammenfassend wie bei Johann Pisano. Die Einzelgestalt sinkt in sich zusammen, als sei sie ohne Knochengerüst. Diese Fehler treten heute deutlicher hervor als zur Zeit, da die Bildwerke der sienesischen Meister noch glänzend mit Farbe und Gold überzogen waren. Wie ganz anders müssen alle diese Gestalten von Fürsten und Fürstinnen auf dem prachtvollen dunkelblauen, mit den goldenen Lilien der Anjoinen übersäten Hintergrunde gewirkt haben! Denn auch die mittelalterliche Bildnerei ist durchaus farbig. Die Gotik, welche die Gewänder bemalt und Haare, Bart und Fleischteile durchaus naturalistisch wiedergiebt, setzt nur die alte Übung fort; und was die Frühauflebung an Farbigkeit aufweist, geht auf eine doppelte Quelle

*) Boccaccio (* 1313) befand sich von 1327—1340 in Neapel; seine Novellen erschienen 1348 bis 1358.



Abb. 43. Grabmal der Maria von Ungarn.

zurück: die der Gotik wie der antiken Übung. — Handelt es sich um das eigene Gebiet der Sienesen, den Ausdruck einer weichen Gefühlsstimmung, des gemütvollen Empfindens, wie z. B. bei dem Grabmal des Kindes Maria von Kalabrien (S. 98), so vergißt man wohl darüber den Mangel an plastischer Größe. Die Vorherrschaft sienesischer Mittelmäßigkeit ist auch der Grund davon, daß sich die neapolitanische Grabmalkunst der Gotik wohl zu bedeutender Pracht, nicht aber zu vollendeter Kunst entwickelt, kam doch diese Prachtentfaltung und das Streben auf äußerliche Wirkung der neapolitanischen Eigenart nur zu weit entgegen.

Tinos in Neapel eingeführter Grabmalstyp ist der des gotischen Hochgrabes, das seinerseits in Toskana die gotische Formengebung von dem überdeckten Hochaltar erhalten hat, wie sie Arnulf Kambio ausbildete. Für das Figürliche steht er auf Johann Pisano's Schultern. Die wenig veränderte Form erhält sein Grabmal nur durch den Umstand, daß es meist an die Kirchenwand gerückt wird. Ob Tinos Grabdenkmal für Heinrich VII. bereits dies Gerüst zeigt, ist nicht mehr festzustellen, da es unrettbar auseinandergerissen ist. Die von ihm gefertigten Grabmäler des Anton Orso im Florentiner Dom († 1321) und des Tedice Aliotti († 1336) im r. Kreuzschiff der Lorenzerkirche zu Florenz (mit Gehäuse über den Kragsteinen) geben den Typ des auf Kragsteinen ruhenden Sarges, der indeß in Neapel keine Nachahmung findet.

Am 25. März 1323 stirbt die Königin Marie von Ungarn, die Gemahlin Karl II., die, wie wir sahen, Kirche und Kloster von Donna Regina gegründet hatte. Im Kore der Kirche wollte sie beigesetzt sein und ihr Grabmal von Tino Kamaino ausgeführt wissen. 1324 wird er durch den Herzog von Kalabrien, Karl den Erlauchten, der sich in Florenz aufhielt, nach Neapel berufen. Gleich darauf beginnt die Arbeit. Am 21. Februar 1325 weist König Robert seinen Agenten in Rom an, dem Meister Gallardo Primario, der das Grabmal mitausführen soll, oder dessen Vertretern beim Ankaufe des Marmors behilflich zu sein; Rom war ja die unerschöpfliche Quelle wohlzugerichteten Marmors, die man unbedenklich jahrhundertelang benutzte. Gallardo kehrt in den Rechnungen stets neben Tino wieder. Er war wohl nur der ausführende Baumeister; denn künstlerisch verraten sowohl der Entwurf als auch die Einzelheiten des Denkmals der Maria deutlich Tinos in pisanischer Schule gebildete Hand (Abb. 43).

Das Gerüst unseres Denkmals, das seit 1727 auf ungeschickt erhöhtem Unterbau in der Neuen Kirche Donna Regina steht, kehrt an den meisten übrigen neapolitanischen Denkmälern der Gotik wieder und kann daher als typisch gelten. Es besteht aus dem zweistöckigen Innenwerk des Hochgrabes und dem umgebenden gotischen Gehäuse, das trotz seiner Anlehnung an die Wand in den meisten Fällen doch noch im freistehenden Sinne auf vier Säulen errichtet wird. Innerhalb des Gehäuses bildet eine Anzahl von Pfeilern mit vorgestellten Engeln oder Tugenden die Träger des Sarges. Auf ihm ruht innerhalb eines Zeltes, dessen Vorhänge Engel auseinanderziehen, die Gestalt der Toten. Die Innenwand des Zeltes ist malerisch oder bildnerisch geschmückt, sein Dach, namentlich der First, mit Rundgruppen gekrönt. Typisch umgibt diesen Innenbau ein anderes Gehäuse, dessen reichverziertes meist viel zu schweres Dach sich auf vier Säulen erhebt. Oben im Giebelfelde des Daches erscheint hier mit der Erinnerung an die alten byzantinischen Wandbilder des jüngsten Gerichts der Heiland und der Gott Vater.

Das Grabmal der Königin Marie war bereits 1326 fertig, in welchem Jahre es mit 154 Unzen Goldes (etwa 10000 Goldlire) bezahlt wird.

Den Sarkofag tragen Pfeiler, an die sich beflügelte Engel lehnen. Sie stehen auf Sockeln und stellen die Klugheit, die Mäßigung, die Gerechtigkeit und die Stärke dar. Diese Art der Verwendung ist wohl in der neapolitanischen Kunst sehr beliebt, aber nicht ursprünglich; Tino nahm sie von Pisa her. Johann

Pisano verwendet ähnliche Trägerinnen an seiner Kanzel, und von dieser Stelle bis zur gleichen Verwendung als Vorstellfiguren vor den Trägern des Sarges, die sie selber niemals ersetzen, ist nur ein kleiner Schritt. In Florenz ist das Grabmal des Franz Pazzi in der hlg. Kreuzkirche auch so aufgebaut. Acht ausgezeichnete Tugenden tragen ferner den Sarg des Blutzeugen Peter in der Kirche des hlg. Eustorgius zu Mailand (freilich erst 1339 von Johann Balduccio); und die vier Haupttugenden beschäftigen sich wie bei uns im Dom von Kremona (1357 von Bonino Kampilione). Tino übertrug also eine in allen Teilen feststehende Kunstform auf neapolitanischen Boden. Eine andere Frage ist die, ob sie aus Frankreich oder nicht vielmehr von Apulien aus nach Pisa eingeführt worden ist. Sie werden in Neapel nie zu eigentlichen Tragfiguren, sondern stehen vor den Säulen. Nur das Borromeo-Denkmal macht eine Ausnahme. (S. 94.) Ihre ursprüngliche Quelle werden wohl die Engel am Grabe des Herrn darstellen, die sich auch noch in anderer Richtung in der bildnerischen Kunst entwickeln.

Unsere vier Haupttugenden sind ungleich. Die beiden rechts, die Stärke mit einem überwundenen Löwen in der Linken, einer (verschwundenen) Keule in der rechten Hand, wie auch die zu ihr gewendete Gerechtigkeit mit dem Schwerte sind schlanker und edler gegen die zu kurz und gedrungen geratene Mäßigung mit dem an den Flügeln gefaßten Vogel*), und die die Mitte haltende Klugheit mit dem Buche. Die Faltengebung ist reich und im ganzen nach antikem Vorbilde geschickt genug. Die Köpfe mit langem lockigen Haar sind länglich und noch etwas formelhaft, zeigen indes ein deutliches Streben nach kräftigem Ausdruck. Die mächtigen Schwingen mit großen Federn liegen rückwärts bis zu den Füßen herab.

Der Sarg ist vorn sowohl wie an den Seiten geschmückt. Vorn sitzen in sieben, an den Seiten in je zwei Nischen mit Spitzbogen auf achteckigen Säulchen die elf Vollbilder der Söhne und Töchter Marias und Karls II. In Wirklichkeit hatten sie dreizehn Kinder. Den Mittelpunkt nimmt der Stolz der Familie, der hlg. Ludwig von Tulus, ein, dessen 1317 erfolgte Heiligsprechung Robert der Weise politisch so geschickt zu nutzen wußte. Zu seiner Linken erblicken wir König Robert mit dem breitlangen Gesichte, dem viereckigen Kinn und der scharfen Nase; zu dessen Linken mit dem Sinnbilde der Treue, einem Hündchen auf dem Schoße den hageren Filipp von Tarent, den Stammvater des ersten Nebenzweiges der Anjoinen; zur Rechten des hlg. Ludwig Karl Martel, den König von Ungarn; zu seiner Rechten den wohlbeleibten Johann von Durazzo mit einem Falken, den Stammvater des zweiten anjoinischen Nebenzweiges. Die übrigen sind nicht nachweisbar. Die Zwickel zwischen den Bogen füllt Kosmatenarbeit aus. Der Sarg selbst wirkt in seiner kräftigen Ausführung und der hervorragenden Rolle, die ihm im Aufbau gegeben wird, günstiger als an irgend einem andern der vielen

*) Ihr Merkzeichen ist im übrigen in Neapel das aus einer Kanne in ein Weingefäß gegossene Wasser. Die Entwicklungsgeschichte der Tugenden an den einzelnen Mittelpunkten italienischer Kunst bleibt noch zu schreiben.

gotischen Denkmäler Neapels. Die mit Vorhängen geschmückte Totenkapelle steht auf dem Sarkophag. Ihre Stützen sind durch zwei geflügelte Engel verdeckt, als ob es sich gar nicht um das Tragen eines Daches handle. Die Engel selbst zeigen eine freie Haltung und geschickte Bewegung. Das Dach steigt dreiteilig auf; der mittlere wagrechte Teil ist überhöht. Unmittelbar auf dem Sarge, der noch ihre Gebeine enthält, innerhalb des Gehäuses ruht die fromme Königin, den Kopf leicht nach rechts gedreht auf einem Kissen gelagert und halb mit dem Totenleinen bedeckt in ernster milder Anmut. Der Kopf scheint (wie auch bei Orso) nach einer Totenmaske gearbeitet. Den Hintergrund dieser Totenkapelle schließt eine Wand mit Flacharbeit: zwei Engel, der eine mit Rauchfaß, der andere mit Weihwedel segnen die Verblichene ein.

Die beiden vordern Engel sind damit beschäftigt, den Vorhang der Totenkammer zurückzuziehen, um die Tote sichtbar zu machen.

Dieser Vorhang spielt eine große Rolle in der römischen wie toskanischen Grabbildnerei; er geht auf die Verwendung von Tüchern bei Altar und Grabmal zurück, deren Bedeutung sich nach und nach verwischt, verdunkelt und schließlich ganz unverständlich wird. Auf altkristlichen Sarkofagbildern steht der Tote oft vor einem von Engeln gehaltenen Tuche, oder sein Brustbild wird in einem Tuche von ihnen emporgetragen. So wird auch gern die auferstandene Muttergottes dargestellt, und die ihren Tron umgebenden Engel der Bilder aus den 1200 und 1300 erinnern daran. Mit diesem Vorhange vermischt sich der, welcher das unter dem Altar befindliche Heiligengrab dem Blicke für gewöhnlich entzieht; und in der Linie dieser Entwicklung spielt die Verbindung von Altar und Grab eine große Rolle. Schließlich kommen die Vorhänge in Betracht, die zur Ausschmückung der Totenkapelle einer zur Aussegnung aufgebahrten Persönlichkeit dienten und die prunkhafte Wiederholung des Himmelbettes des Toten darstellen. Jene Engel aber verbinden sich mit denen, die am Grabe des Heilands Wache halten und den frommen Frauen die Auferstehung mitteilen. Aus der Summe dieser Vorstellungen entwickelt sich in reicher Fülle Form und Schmuck des kristlichen Grabes der 1200 abwärts. Für jede der angedeuteten Handlungen werden wir bei ihm die bildnerische Darstellung nachweisen können. Füllen z. B. betende Geistliche, Engel mit Rauchfaß und Weihwedel den Hintergrund, so zeugen sie von der feierlichen Einsegnung des Toten. Noch heute befinden sich an einigen alten Tabernakeln die Ösen oder die Stangen zum Befestigen der Vorhänge; so in St. Lorenz-vor-den-Mauern zu Rom, in der St. Eliaskirche zu Kastell St. Elias, in St. Paul-vor-den-Mauern am Tabernakel des Arnulf Kambio, in der Palastkapelle zu Palermo und anderswo. An seinem Grabmal des Kardinals Wilhelm von Braye in Orvieto († 1282) sind die Vorhang ziehenden Engel zur Seite des Toten vorhanden. Die Kosmaten benutzen sie in Rom bei dem Grabmal Gonsalvo in Groß-St. Marien (1299), Wilhelm Durante in St. Marien-ob-Minerva (1296), Acquasparta in St. Marien-von-Araceli (1302). Diese Form erhält sich durch die 1300 hindurch auch in Neapel. Die 1400 entwickeln besonders in Toskana das Prunkbett mit seinen schweren Vorhängen. Wenn nun auch nicht diese, so bieten doch die Engel einen überaus dankbaren Vorwurf der bildenden Kunst. Sie selbst sind

denn auch geblieben, während der Vorhang allmählich verschwindet und sich in allerhand Zierrat umsetzt. Bei dem Grabmal des Kardinals von Portugal von Rossellino in San Miniato (1461—1467) ebenso wie bei seinem neapolitanischen Nachbilde davon in Montoliveto (S. 126) sind die Engel schon zu selbständigen Verrichtungen fortgeschritten, während der Vorhang nur mehr als Andeutung vorhanden ist. An dem seltsamen Grabmale des Kamillo Borromeo auf der Isola Bella, das aus Mailand stammt (von Amadeo, Anfang der 1500) ziehen vier Jünglinge die vier gewickelten Vorhänge von den Säulen des Aufbaus weit hinweg und enthüllen die von knieenden Stiftern angebetete Muttergottes. In letzter Entwicklung werden die Engel ganz selbstständig irgendwo angebracht, und der Vorhang bleibt als verkümmerter Rest oder verschwindet auch ganz; hier und da werden die Engel am Vorhang ziehend auch aufgemalt, so am Grabmal Kapranika (Rom, Minerva. 1470).

Wir kehren zu unserm Denkmale zurück.

Auf dem Dache der Totenkammer befinden sich, weil sie in ihrem Innern keinen Platz mehr finden, drei räumlich getrennte Gruppen, deren Mittelpunkt die Muttergottes mit dem Kristuskinde bildet. Auf der Neigung links kniet demütig mit einfachem Schleier die auferstandene Königin, die ein Engel der Gnade der Muttergottes empfiehlt. Die Anordnung in dieser Höhe oberhalb der Toten wie auch der Vorwurf selber ist eine Erinnerung an die Darstellungen des jüngsten Gerichts der byzantinischen Zeit. Die Aufnahme des Verstorbenen ins Paradies ist typisch schon von den Katakomben herübergenommen: in Rom allein zählt man deren vierzehn. — Rechts auf der Dachneigung bietet ein anderer Engel der hlg. Jungfrau das Lebens- und Lieblingswerk der Toten im Steinmodelle dar: die S. 33 erwähnte alte Klosterkirche von Donna Regina. Der Hintergrund wie das Dach, die schon zu dem äußern Gehäuse gehören, ist auf blauem Grunde mit den goldenen Lilien der Anjoinen bemalt. Der hierher gehörige Kristus oder Gott Vater wird nun, um ihn sichtbarer zu machen, in den Giebel des Außengehäuses versetzt, das in der Form eines schönen gotischen Tabernakels sich auf schlanken vierseitigen quergestellten Pfeilern auf einem Unterbau von mehreren Stufen erhebt und reich mit Goldmosaik geschmückt ist. Innerhalb der Pfeiler ruht auf eigenen, mehrfach gegliederten angelehnten Säulen der hohe Spitzgiebel, über den seitwärts zwei Fialen hinausragen; sein First ist mit Krabben besetzt. An dem innern Bogen befinden sich angefangene Vierpässe mit ihren Nasen als Maßwerkansätze und als Krönung oben darauf der hlg. Michel in langem Mantel und mit Schild, während aus der Mitte des Hauptgiebelfeldes aus einem Kleeblatt auf Goldmosaikgrund die Halbfigur des segnenden Heilandes herausschaut.

Als Ganzes sowohl als auch in seinen Einzelheiten ist dieses schöne Denkmal in Neapel nicht mehr übertroffen worden, und alle die folgenden kommen ihm, wenn sie es auch oft an Pracht überbieten, an Geschlossenheit des Aufbaues und an guter Ausführung des Figürlichen wie auch der malerischen Gesamtwirkung nicht gleich. —

Zwei Jahre nach seiner Vollendung stirbt König Roberts einziger noch lebender Sohn Karl der Erlauchte. Er wird in S. Klara beigesetzt, und auch sein



Abb. 44. Grabmal Karls von Kalabrien.

Grabmal entwarf ursprünglich Tino Kamaino, der es 1333 vollendete. (Abb. 44.) Es unterscheidet sich nicht wesentlich von dem Denkmal Marias und dann nicht zu seinem Vorteil. An Stelle der vier nach vorn blickenden Engel des Sarkofages sind an den Ecken vier kurze massige Säulen getreten, als ob das Grab als freistehender Bau gedacht wäre. Sie ruhen nach süditalienischer Art auf seitwärts gerichteten Löwen und sind in ihrer Rundung mit je zwei geflügelten Tugenden in erhabener Arbeit geziert. Aus dem in zwei Stockwerken geordneten Laubwerk der Kapitelle schauen Köpfe heraus. Auch diese weisen auf süditalienische Art. Die Seiten des Sarges schmücken ziemlich leblose Flachwerke. Sichtbar ist nur die Vorderseite, deren Mitte der allein in Stirnsicht tronende Herzog zwischen zwei Reihen formelhaft übereinander angeordneter huldigender Gestalten einnimmt. Seine Füße ruhen auf einem Wolf und einem Lamm, die als Zeichen seines friedevollen Lebens aus dem gleichen Napfe trinken. Die vorhangziehenden Engel stehen auf dem stark ausladenden Gesims des Sarges, der in seiner Bedeutung ungebürlich gegen die Totenkammer zurücktritt. Diese hat einen wagerechten Abschluß, wodurch der Aufbau einförmiger, der Vorhang lebloser wird. Die auf dem Sarge in reichem blauem Mantel mit Goldlilien hingestreckte Leiche zeigt die bildnisähnlichen Züge des Toten: starkes Kinn, breite Wangen, eine feingeschnittene Nase. Den Hintergrund füllt in Flacharbeit und ebenfalls bemalt ein segnender Bischof mit seiner Schar von Geistlichen. Das Dach bildet den sich verjüngenden Sockel für die Gruppe der Jungfrau mit dem Kristuskinde, zu deren Rechten der Onkel des Verstorbenen, der hlg. Ludwig von Tulus dessen Empfehlung an die Gnade der Muttergottes übernimmt, während zu ihrer Linken einsam und getrennt mit Krone und Reichsapfel der andere Schutzheilige des Hauses Anjou steht, König Ludwig von Frankreich — mittelmäßige Arbeiten, die von der Entfernung des Beobachters Nutzen ziehen. Die Jungfrau hat einen ganz unverhältnismäßig langen Oberkörper und ihm entsprechend auch das bekleidete Kind, von dem nicht klar ist, ob es auf dem linken Knie der Mutter steht oder



Abb. 45. Grabmal Mariens von Valois.

kniet. Die Pfeiler des Gehäuses sind so umfangreich genommen, daß der Bogen keine eigenen Pfeiler mehr braucht, sondern die ganze Bedeckung auf ihren Kapitellen sich stützen kann. Die Verzierung des Spitzbogens ist schwerer geworden und trägt hier zwei Rundbilder in Halbfiguren, die als Engel und Jungfrau zusammen die Verkündigung darstellen, ein ebenfalls häufiger Vorwurf an den obern Teilen kirchlicher Denkmäler. Im Kleeblatt des Giebels der segnende Kristus mit Buch. Krabben und Fialen sind abgebrochen.

In den Einzelheiten vernachlässigt, in den Verhältnissen wenig glücklich, im Aufbau mäßig zeigt dieses Werk Tino unter dem Einflusse neapolitanischen Strebens nach Prunk, dem er innerlich fremd ist.

Auch dasjenige der zweiten Gattin Karls, Mariens von Valois, die 1331 starb und ebenfalls in S. Klara beigesetzt wurde, ist noch Tino anvertraut worden. Es war wohl sein letztes Werk, da er 1336 (nicht 1337) starb, und die Zahlung am 7. Juni 1337 an seine Witwe erfolgte. (Abb. 45.)

Der Unterschied zwischen diesem Werke, das lange irrtümlich für das Grabmal ihrer Tochter Johanna I. gehalten wurde, und dem ihres Gatten ist geringer als der zwischen diesem und dem der Marie in Donna Regina, das sie beide weit überragt. Sarg und Grabkammer mit wagerechtem Abschluß erheben sich wieder auf zwei Säulen, deren plumpe Sockel auf nach vorwärts gerichteten Löwen ruhen und die auf den gleichen Sockel vorn mit zwei weiblichen Heiligen verstellt sind. Der Sarg hat zwei Eckfiguren, den Engel und die Jungfrau der Verkündigung; zwischen ihnen in fünf mit Mosaik ausgeschmückten flachen Nischen befinden sich fünf sitzende Figuren von mäßiger Arbeit, die als die Fürstin in der Mitte mit ihren vier Kindern, zu ihrer Rechten die spätere Königin Johanna, ihr zur Seite Karl Martel*), ihr zur Linken die 1. Marie (die ebenfalls bald nach ihrer Geburt 1328 starb und in S. Klara begraben liegt), ihr zur Seite die 2. Marie (die erst nach Karls Tode geboren wurde, also 1339 höchstens zehn Jahre zählen konnte) gedeutet werden und also auf Ähnlichkeit

*) † 1327, acht Tage nach seiner Geburt in Florenz, wo er im hlg. Kreuze beigesetzt wurde.



Abb. 46. Grabmal der Katarina von Österreich in S. Lorenz.

keinen Anspruch machen. Es folgt nun nicht wie bisher die liegende Gestalt der Toten, sondern ein breiter Sockel für die Inschrift, die fortan einen weitern Teil der Anlage bildet. Auf den vorspringenden Ecken dieses Sockels finden die Vorhanghalter Platz. Durch ihn wird die Totenkammer notwendig niedrig: Dort ruht in den lilienbesäten Mantel gehüllt die Fürstin. An der Rückwand betende Flachgestalten, darüber dachförmig der Sockel für die krönende Gruppe der Jungfrau mit dem hlg. Ludwig von Tulus, der die kniende Fürstin vorstellt, und der hlg. Ludwig von Frankreich, beide im Dunkel des Giebels schwer erkennbar. Im Giebel tritt die Halbfigur des segnenden Kristus besonders breit hervor. — Urkundlich von Tino hergestellt wäre das Grabmal der Gemalin Johanns von Durazzo, Matildens von Hennegau, die 1317 zur Ehe mit Johann gezwungen ihm stets fernblieb und 1331 (gefangen?) in Aversa starb. Sie wurde im Dome beigesetzt, aber von ihrem Grabmale wissen wir nichts, als daß Tino dafür eine Bezahlung erhielt. Vermutlich ging es im Jahre 1745 unter Erzbischof Spinelli verloren*). Was Tino sonst noch zugeschrieben werden müßte, da seine Tätigkeit auf diese wenigen Werke nicht beschränkt gewesen sein kann, beruht auf Vermutung. Dies tritt gleich bei dem ersten ihm noch zugewiesenen Grabmal, dem der Katarina von Österreich, der ersten Gemalin Karls des Erlauchten, die am 15. Januar 1323 starb und in der Lorenzerkirche beigesetzt wurde, sehr deutlich hervor (Abb. 46). Abgesehen davon, daß König Robert den Marmor hierzu schon im Mai 1323, also vor der Ankunft Tinos

*) Eine besondere Veranlassung zu der gerade in dieser Zeit häufigen Gräberzerstörung gab der Befehl der hlg. Kongregation der Riten, daß Leichen in den Kirchen nicht mehr in erhöhten Särgen sondern in Gräbern beizusetzen seien.





Abb. 47.
Vom Doppelgrabe Mariens und Ludwigs von Durazzo.

bestellte, bieten Lage, Aufbau und Einzelheiten eine so große Mannigfaltigkeit von dabei zu verschiedenen Zeiten beteiligten Händen, daß man es unmöglich einem einzelnen Meister, der noch dazu Tino wäre, zuteilen kann. Der Platz, der es jetzt zu einer Art Türumrahmung macht, ist nicht ursprünglich, sondern nach andern Änderungen wohl erst durch das Verbauen des Korumganges im Jahre 1580 so geworden*). Es war als freistehendes Hochgrab zwischen zwei Säulen gedacht und bietet deshalb zwei Schauseiten dar, deren eine jetzt nach dem Kor, die andere nach der Sakristei blickt. Auf zwei schwerfälligen gegen die Korpfeiler gelehnten umständlichen Tugenden, der Hoffnung mit Krone und der Barmherzigkeit, deren Hände hier ausdrücklich in einem nach der Auflebung hindeutenden Vorwurfe zum Tragen erhoben sind, ruht der Sarg, der reich mit Mosaik verziert in der Mitte Kristus, rechts Johannes, links die Mutter Gottes in Rundbildern zeigt, wie sie zusammen mit schmerzverzerrten Gesichtern die in Toskana in den 1200 und 1300 übliche Gruppe der Beweinung darstellen. Der zusammengesunkene Kristus als Schmerzensmann hält die Hände mit den Wundmalen gekreuzt vor sich. An der Seite nach dem Kore hin sind wie oft im serafischen Orden dem Heiland entsprechend der hlg. Franz mit der hlg. Klara und dem hlg. Anton von Padua angeordnet. An beiden Seiten herum zieht sich eine Inschrift in gotischen Buchstaben. Auf dem Sarge ruht und zwar nicht in der üblichen Totenkammer, sondern unter dem einfachen Gehäuse älterer Form die Tote. Der Giebel des gotischen Gehäuses ist ganz mit einem Flachbilde ausgefüllt, wodurch der obere Raum völlig geschlossen wird. Damit entfällt der Vorgang der Empfehlung der Toten im Himmel an dieser Stelle; er hat dafür auf der Innenseite des Bogens in einem Flachbilde auf reichem Mosaikgrunde Platz gefunden. Es fallen auch die vorhangziehenden Engel fort, für die kein Platz vorhanden ist, wenn die für die Einsegnung wichtigern

*) Es bildete in Übereinstimmung mit der durchaus südfranzöschen Eigenart der Lorenzerkirche den Abschluß eines Seitenschiffes gegen den Kor hin: die gleiche Stelle nehmen im Dome zu Narbonne das Grabmal des Erzbischofs Peter de la Jugée († 1367, sein Grabmal aber früher), das des Renald de la Porte († 1325) und das des Bischofs Renald Brun im Dome von Limoges ein.



Abb. 48.
Marmorleuchter mit Tugenden (von einem Grabmal).

Persönlichkeiten, die am Fuß- und Kopfende der Toten aufgestellten Heiligen Ludwig von Tulus und Ludwig von Frankreich, die Apostel Peter und Paul sichtbar sein sollen. An ältere romanische Vorwürfe erinnern auch die unter den gewundenen Säulen liegenden nach innen gekehrten Löwen mit Lamm, Gazelle, Drachen und Kalb in den Pranken. Die Kapitelle haben kräftiges Laubwerk mit Köpfen. Auf ihnen erhebt sich das schwerfällige gotische Zeltdach, dessen Gewölbe auf blauem Grunde mit Goldlilien bedeckt ist. Nach der Korseite füllt die Spitze des Giebels eine Mutter Gottes mit Kind, die übrige Fläche eine zierliche Traubengirlande, das Gangbogenfeld aber auf reichem Mosaikgrunde eine rohe Flacharbeit: der sechsfach geflügelte schwebende Serafim überträgt die Wundmale auf den hlg. Franz, worin man die Nachbildung des Wandbildes Jottos aus dem hlg. Kreuz zu Florenz erblicken und auch die der hlg. Klara und der beiden hlg. Ludwig zum Vergleich heranziehen mag.

Das Grabmal dürfte wie die Kirche unter französischem Einflusse entstanden sein. Im Gegensatz zu Tinos doppelgehäusigen Gräbern haben wir hier den ältern Typ des freistehenden Hochgrabes vor uns. Die reichen Verzierungen in Mosaikbildern sind sonst bei Tino nicht zu finden, ebensowenig die Art, wie der Sarg verziert ist.

Weniger gewagt ist es, die liegende Gestalt der Tochter Karls des Erlauchten und Mariens von Valois in S. Klara (linkes Querschiff, linke Seitenwand, Abb. 47), die 1329 bald nach der Geburt starb, Tino zuzuweisen; so ist z. B. die Ähnlichkeit mit der kleinen Prinzeß auf dem Grabe Mariens (S. 107) ziemlich auffallend. Der Sarg, auf dem sie wie dort im Mädchenalter dargestellt ruht, war ursprünglich kleiner und ist mit einem neuen stillosen Umbau versehen. Die Tote im Lilienmantel liegt auf goldlilienübersätem, tuchbedecktem Sockel und bietet in ihrer einfachen Haltung und dem schlichten Faltenwurf eine hübsche Arbeit von rührender Wirkung. — Die unten eingefügte Grabplatte des Ludwig von Durazzo, des ältesten Kindes Karls von Durazzo und Mariens von Kalabrien, das am 14. Januar 1344 starb, ermangelt der drei übrigen Ränder mit der Forlsetzung der Inschrift. Die hübsche Darstellung darf wohl den Künstlern des großen Bildwerkes der Legende der hlg. Katarina, den Brüdern Johann und Pazio von Florenz zugeschrieben werden (S. 105).

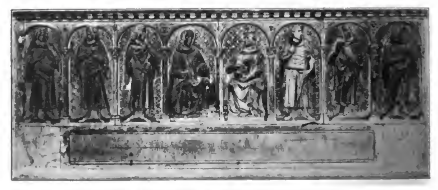


Abb. 49. Sarg-Vorderseite des Filipp von Tarent.

Endlich soll Tino noch zwei jetzt ganz auseinandergerissene Gräber gearbeitet haben, deren einzelne Teile in der Kirche des hlg. Dominik zerstreut sind. Es sind zunächst die in die Wand des linken Querschiffes eingelassenen Vorderteile zweier Särge, deren einer zum Grabmal des Fürsten Filipp von Tarent, Bruders Roberts des Weisen, der am 26. Dezember 1332 starb (Abb. 49), und deren anderer zu dem des Johann von Durazzo († erst 1335) gehört (Abb. 50). Die ursprünglich als Sargträger verwendeten Säulen mit je drei darangeklebten Tugenden, welche jetzt den großen Leuchter links vom Hochaltar in S. Dominik tragen, mögen hierzu gehört haben (Abb. 48). Andere Teile befinden sich in der Sammlung von S. Martin. Die Flachfiguren der rundbogigen Nischen, die sich von dem reichen Mosaikgrunde abheben, entsprechen der Eigenart Tinos; die darunter befindliche Inschrift hat man sich an dem Sockel darüber vorzustellen, der den Sarg deckt und den ausgestreckten Toten trug. Ähnlich in der Formgebung aber weniger sorgfältig gearbeitet und schlechter erhalten ist die Vorderseite des zweiten Sarges, des Johann von Durazzo mit einer Schar von Albanesen in sizilianischer Tracht. Johann nannte sich Herrn und Meister der Albanesen. An dieser Stelle ist auch der Sarg zu erwähnen, der sich im Museum von S. Martin befindet: das Grabmal der Beatrix Balzo († 1335). Es ist aus einem römischen Sarkofage hergestellt und von nicht bedeutender toskanischer Arbeit. Auch eine ganze Reihe von bescheidenen Grabmälern, so der Barresen im verschlossenen Korumgang von S. Lorenz (1335), der Aquino in S. Dominik (1342—1345) usw., verrät die Arbeit von Florentiner Künstlern, die neben den Sienesen tätig gewesen sein müssen oder ihre Werke auf Bestellung ausführten und nach Neapel schickten.

Mit Namen genannt wird nur der Meister Pace von Florenz, der 1325 an den Säulen des Klosters von S. Martin arbeitete. Wir wissen nichts weiter darüber*). Dagegen beruft die Königin Johanna unmittelbar nach dem Tode

*) Ein Pace von Faenza war Schüler und Gehilfe Jottos. Seine Werke (um 1310) leben in Bologna, Forli, Assissi bis heute.



Abb. 50. Vom Sarg des Johann von Durazzo.

des Königs Robert (20. Januar 1343) zwei Florentiner Bildhauer, namens Johann und Pazio, schließt mit ihnen einen genauen Vertrag über das auszuführende Denkmal des Königs, das „dieserhalb" entworfen sei, und ernennt bereits am 24. Februar die aufsichtführenden Beamten. Hieraus ist zu schließen, daß man mit dem Entwurfe keine Zeit zu verlieren brauchte; daß der König ihn, zumal nach dem Tode seines Sohnes (1328), der 17jährigen Königin fürsorglich in die Hand gab; und daß er diesen Entwurf aller Wahrscheinlichkeit nach durch seinen vertrauten Berater Tino wird haben anfertigen lassen. Das jetzt im Kor von S. Klara befindliche großartige Grabmal war ursprünglich ganz sichtbar, während es jetzt zu einem Drittel durch den barocken Altar des Sanfelice und den Korumbau verdeckt wird (Abb. 51). Es ist das Verdienst Bernichs, den ursprünglichen Altar, der 1753 aus liturgischen Gründen weiter zurückgestellt wurde, unter dem neuen wiederentdeckt zu haben. Der aus pentelischem Marmor verfertigte Altar erhob sich nur bis zur Höhe des untern Randes des Gitters, das die Verbindung mit dem Nonnenkor herstellt, und durch welches den Klarissinnen das Abendmahl gereicht wird*). Er war 3,50 m lang und 1,75 m tief. Rechts und links schlossen vor ihm Marmorschranken den Altarraum nach der Kirche hin ab. Auf ihren äußern Enden befanden sich die zwei berühmten gewundenen und die erwähnten ihnen nachgebildeten Holzsäulen (S. 15), die oben durch eine Galerie verbunden waren, an der nach alter kristlicher Übung Leuchter hingen. Den Abschluß nach den Seiten des Schiffes machten zwei Ambonen. Der Altar selbst, von dem man rückwärts noch vier jetzt leere Nischen mit reich verzierten Säulen sehen kann, war vielleicht auch aus Apulien herbeigeschafft; er hatte in der Länge neun solcher mit gotisierenden Giebeln versehene Nischen, in

*) Noch heute befinden sich hier Vorhänge, welche die Priester erst zurückziehen, wenn die heilige Handlung vollzogen wird.

der Breite vier. Im Kloster werden noch vier Heiligengestalten aufbewahrt, die einst zu ihrer Ausschmückung dienten.

So erhob sich das Denkmal Roberts in einer Gesamthöhe von 14,5 m und einer Breite am Sockel von 6 m frei am Abschlusse des Kors. Der Aufbau folgt dem Typ des Doppelgehäuses, wie Tino es schon beim Grabmal der Marie von Ungarn ausführte; auch hier stützt sich der Spitzbogen organisch auf einen eigenen angelegten Pfeiler. Das Denkmal erhebt sich auf einem gemeinsamen Unterbau von drei niedrigen Stufen. Das Innenwerk erhält neben den drei Stockwerken des auf Trägern stehenden Sarkofags, der Totenkammer und des Giebels zwischen jener und diesem letzteren noch ein Stockwerk, in welchem der Verstorbene auf dem Trone sitzend dargestellt wird. Diese Verdopplung des Vorwurfes war durch die große Höhe des Denkmals und vielleicht auch auf einen Wunsch des Königs hin gegeben; jedenfalls kommt Tino hier auf den Gedanken zurück, den er schon in Florenz am Grabmal des Orso ausgeführt hatte*). Der gesamte Unterbau, in dessen Mitte sich das Gitter zum Nonnenkor öffnet, ist 2,50 m hoch; die Tugenden sind zu je drei einem Säulenschaft mit 80 cm hohen Kapitellen angeklebt und haben eine Höhe von 1,25 m. Die Arbeit ist sauber, und besonders gut der Glaube und die Barmherzigkeit. Bei einem Bedarf von nur sechs Tugenden kam die siebente, die Hoffnung, in Wegfall. Auf eigener Platte ruht der mächtige Prunksarg. Er ist 4,30 m lang, 1,70 m hoch und 1,50 m breit. Die drei freien Seiten sind mit Flachfiguren in reich verzierten gotischen Nischen mit Zeltdach geschmückt. Reichliche Verwendung findet in den Zwickeln das Kohlblatt, wie wir es noch nicht bei Marie von Ungarn, wohl aber bei Karl dem Erlauchten und Marie von Valois finden. In der Mitte einer weiten dreibogigen Nische sitzt der König in Lebensgröße mit Krone, Reichsapfel und Zepter auf löwengeschmücktem Faltstuhl. Das Gesicht ist wie nach der Totenmaske gefertigt, die Gestalt mangelhaft und wie überall ohne rechten Knochenbau. Der Faltenwurf reich und ziemlich sorgfältig. Den Hintergrund bilden wie in den andern Nischen die Wappen der Dargestellten mit vielen goldenen Lilien auf blauem Grunde. Zur Linken des Königs befindet sich seine erste Gemahlin Violante von Aragon ohne Krone, da sie 1302 vor der Tronbesteigung starb. Zu seiner Rechten die zweite Gattin Sanzia von Majorka; neben ihr die Bauherrin des Denkmales Königin Johanna I.; endlich ein unleserlicher dicker junger Prinz mit einem Falken, vielleicht der mit neun Jahren (1310) gestorbene zweite Sohn Roberts, Ludwig. Zur Linken Violantes folgt seiner Gattin Marie von Valois zugewendet Karl der Erlauchte. An den Schmalseiten reihen sich zwei junge Prinzessinnen an, wohl die beiden Marien; an der andern Seite der Säugling Ludwig von Durazzo († 1344) und der ebenfalls jung verstorbene Karl Martel. Mit Ausnahme des Königs tragen die Gesichter wenig Bildniszüge; die Mehrheit von ihnen war den Künstlern

*) Auch die sitzende Gestalt Karls I. von Anjou im Konservatorenpalast zu Rom dürfte auf eine solche Grabfigur zurückgehen und vielleicht denen von Robert und Ladislaus zum Vorbilde gedient haben.



Abb. 51. Grabmal Roberts des Weisen.

eben nicht bekannt geworden, da mit Einschluß Roberts sechs von ihnen bereits tot waren (Abb. 54).

Es folgt auf besonderm Sockel die doppelgeschossige Totenkammer, deren unterer den künstlerisch bedeutendsten Teil des Ganzen darstellt. Der König hatte es zeit seines Lebens mit den Predigtorden, besonders den Franziskanern gehalten, die ihn dafür mit den Beinamen des Weisen belohnten. Oft half er mit Sanzia, wenn sie im Ordenskleide das Kloster besuchte, beim Austeilen des Abendmahles, und in seiner Neuen Burg stand er nachts auf und las in seiner Kapelle die Messe. Achtzehn Tage vor seinem Ende empfing er das Ordenskleid, legte Profeß ab und wurde in der Ordenstracht der Minoriten beigesetzt. So sehen wir den toten König in unfeiner Arbeit überlebensgroß (2 m lang) vor uns liegen in seltsamem Widerspruch von Macht und frommer Entsagung. Auf dem Haupte mit den groben Zügen die Krone, in den Händen Zepter und Apfel, am Leibe das in strenge Falten gelegte starre Mönchsgewand, barfüßig — ein trotz seiner Strenge eigentümliches Bild künstlerischer Lebenswahrheit, die ganz ungewollt erscheint. Dieser starren, fast abstoßenden Maske bringen gegensätzlich die beiden vorhangziehenden Engel edleres Leben. Es sind wohl die in der Bewegung besten ihrer Art in Neapel. Auch stehen sie richtiger, weil sie das Gerüst des Baues nicht verdecken. Hinter ihnen befinden sich in der ganz mit blauem goldlilienübersäten Tuche ausgeschlagenen Grabkammer nicht etwa Absolution spendende Geistliche, sondern die Standbilder der sieben freien Künste, ganz lebendige Gestalten mit feinem Gewandwurf, gotisch leicht ausgebogenen Hüften, von saubérster Arbeit wie bei den Engeln, — das beste an dem ganzen Werke und auch kaum übertroffen von der toskanischen Bildnerei dieser Jahre. Der Gedanke stammt aus Pisa; dort hatte ja schon Johann Pisano am Mittelpfeiler seiner Domkanzel die sieben kleinen scholastischen Flachbilder anbringen lassen.

Über einem weit ausladenden Kragsteinsims erhebt sich das Obergeschoß der Totenkammer. Viereckige, mit Kohlblatt im Vierpaß in Flacharbeit geschmückte Pfeiler, die der zurückgezogene Vorhang umschließt, tragen das nach Art des Grabmals Karl des Erlauchten gebildete Dach. Im Hintergrunde tront der König auf erhöhtem Sockel, dessen Vorderseite Raum für die einzige Inschrift


Abb. 52. Tugend vom Grabmal Roberts des Weisen.

gibt, die sich am Denkmal befindet: Cernite Robertum regem virtute refertum (Sehet allhier den tugendreichen König Robert). Die Wand rückwärts schmücken die Goldlilien auf blauem Grunde. Die Gestalt jagte einem englischen Forscher förmlichen Abscheu ein; sie verdient ihn aber weder in der ziemlich sorgfältigen Ausführung noch in der Wirkung, die ja auf die Ferne berechnet ist. In Anlehnung an alte hierarchische Vorbilder kommt eine schwere Würde zum Ausdruck, und die reiche Tracht in Blau mit den unvermeidlichen Lilien erhöht die starre Pracht. Wenn es ferner nicht unwahrscheinlich ist (wie ein französischer Forscher hervorhebt), daß man den Kopf des Königs ebenfalls nach einer Totenmaske anfertigte, der man die Augenlider öffnete, nicht aber begreiflicherweise die Lippen: so mag man hierin den rührenden Zug erblicken, der den Künstler veranlaßte um der getreuen Wahrheit willen (wie es die Übung verlangte (lieber zu diesem seltsamen Mittel zu greifen, als einer eigenen Erfindung nachzugehen.

Zur Ausfüllung des Raumes im Hintergrunde ist zu beiden Seiten des Trones unter gotischem Spitzbogen in Frischmalerei eine Reihe würdiger Gestalten aus der Umgebung des Königs angebracht, die man indes in dieser Höhe nicht zu erkennen vermag.

Das Dach ist mit einer Gruppe geschmückt, die aus den Einzelfiguren der Mutter Gottes mit Kind, der hlg. Klara, des hlg. Franz, der den knieenden König vorstellt, und zwei Engeln besteht, die ungeschickt an der Neigung des Daches angebracht wie spätere Zutaten erscheinen. Die Gruppe ist nachlässig im Aufbau und von roher Werkstattarbeit. Das Kristuskind steht in langem Gewande auf dem linken Knie der Mutter Gottes.

So scheinen an dem Innenwerk mindestens zwei künstlerische Hände tätig gewesen zu sein: bis auf die Dachfiguren ein Meister, an diesen letztern sehr erkennbar nur die Werkstatt.

Eine dritte Hand zeigt der figürliche Schmuck des Gehäuses. Dieses, im Gerüst wieder als freistehend gedacht, besteht aus vier Pfeilern mit Kapitellen, denen nach innen Bündelpfeiler angeklebt sind zum gemeinsamen Tragen des Daches mit Spitzbogen und Seitenfilialen. Da sie dieser Last offenbar nicht genügten, sind in der Höhe der Kapitelle Eisenbänder gezogen, die das Gehäuse zusammenhalten. Jeder Pfeiler besteht bis zum Kapitell aus fünf Stockwerken, deren jedes drei Nischen trägt, die unter zierlichem dreiteiligen Zeltdach in den beiden Vorderpfeilern Apostel, Profeten und Sibillen, an den hinteren Heilige, besonders



Abb. 53. Tugend vom Grabmal Roberts des Weisen.

serafische, enthalten. Der Zwischenraum ist mit Flachwerk geschmückt, dessen regelmäßiges Muster das Jerusalemkreuz mit dem Kohlblatt wiederholt. Ein gleiches Nischenstockwerk setzt sich auf das Kapitell zur Aufnahme des Dachansatzes und einer, wie es scheint, nicht ganz zur Vollendung gediehenen Fiale.

Die Gestalten der Nischen zeigen die gleiche Eigenart; nicht ohne Anmut und florentinische Tüchtigkeit sind sie in der Ausführung nachlässig, zum Teil ziemlich roh. Um richtig zu wirken, sind sie zu klein. Sie vermehren den Reichtum, stören aber den Aufbau, der unter dem neapolitanischen Zug nach Pracht Tino, wie wir sahen, nur einmal gelingen sollte, beim Grabmal der Königin Maria von Ungarn. Mit diesem teilt das Denkmal Roberts auch die schöne Form des Daches und die anmutigen Maßwerkansätze im Spitzbogen. Auch die Krabben der Dachkante sind von flüchtiger Arbeit.

Das Giebelfeld schmückt ein Kristus, der in der Mandel auf doppeltem Regenbogen thront. Sie wird von zwei Engeln getragen, die sich dabei argen Verrenkungen aussetzen. Die Arbeit ist flüchtig und die Wirkung nur bei 14 m Höhe annehmbar.

Fassen wir unser Urteil zusammen, so möchten wir die Vermutung wiederholen, daß Tino noch zu Lebzeiten Roberts das Modell zu dem Grabmal entworfen habe. Dafür spricht außer den schon angeführten Gründen besonders die künstlerische Übereinstimmung mit Tinos erster und bester Arbeit, dem Denkmale in Donna Regina. Schwierig wird es bleiben, die Arbeiten auf die Brüder Johann und Pazio und deren Werkstatt zu verteilen. Einem von ihnen gehören wohl die Gestalten des Gehäuses, dem andern die des Innenwerkes mit Ausnahme der Dachgruppe. Was übrig bleibt, mag Werkstatt- oder Fabrikarbeit sein.

Den gleichen Meistern werden mit großer Wahrscheinlichkeit noch zwei Werke in S. Klara zugeschrieben (weshalb sie schon hier ihren Platz finden mögen), einmal das schon erwähnte Grab **Ludwigs von Durazzo** (Abb. 47), dessen stilistische Eigenart mit der des Innenwerkes übereinstimmt*), und ferner die 18 m lange und 1 m hohe Brüstung des Orchelkores, die in einer Reihe von Flacharbeiten das Leben der hlg. **Katarina von Alexandrien** darstellt. Sie bildeten ursprünglich die Brüstung des Kors der Brüder, der sich gleich beim Eintritt in die Kirche

*) Man beachte die Lilien der Flacharbeit, die völlig gleich sind.



Abb. 54. Grabmal Roberts des Weisen: Sarg des Königs.

über Säulen erhob, und gerieten erst beim Umbau 1751—1754 mit dem Verlust ihrer Randleisten an ihre jetzige zu hohe Stelle.

Es sind 11 Flachbilder auf schwärzlich-schieferblauem Grunde von ungleicher Größe und nicht von derselben Hand ausgeführt, wenn sie auch in Erfindung und Aufbau auf dieselbe Quelle zurückgehen. Das angebrachte Wappen wird als jenes der Mansella gedeutet, die Fassung der Sage auf die des Simeon Metafraste vom Jahre 859 zurückgeführt. Die drei ersten Bilder mit der Darstellung der Katarina am Sterbebette ihres Vaters und der Zusammenkunft mit dem Einsiedler sowie der Verlobung des Heilandes kommen in der Goldenen Legende nicht vor. Die übrigen folgen dort in dieser Reihenfolge: 6 und 7 (sind in einem Bild zusammengefaßt), 9, Teil von 8, 5, 4, 10, Teil von 8, wiederum Teil von 8, und 11. Dem Stil dieser Bilder nach darf man sie infolge der Übereinstimmung mit dem Denkmal des Johann von Durazzo unbedenklich den beiden Florentiner Brüdern zusprechen. Von ihnen entworfen und ausgeführt erscheinen aber nur die vier besten, nämlich 3: Verlobung Katarinas, 5: Erscheinung im Gefängnis, 8: Besuch des Porfirius im Gefängnis und 9: Geißelung. Die übrigen sind wohl nur von ihnen entworfen, aber vonder Werkstatt ausgeführt, wobei bald gröbere bald bessere Arbeit vorzukommen pflegt (Abb. 55).

Reine Werkstattarbeit auch in der Erfindung sind die unter dem Einfluß der Katarinenbilder entstandenen drei Flachbilder an der Kanzel, deren viertes mit



Abb. 55. Katarinenfries. 7. 8.

der Marter der hlg. Eufemia in der Wand steckt. Ob sie überhaupt für diese Stelle bestimmt waren, erscheint zweifelhaft. Auch die vier Säulen auf Löwen trugen wahrscheinlich einen ältern musivisch geschmückten Ambo. —

Hierher gehört auch das Grabmal der Johanna von Aquino, die am 6. April 1345 starb (S. Dominik, letzte Kapelle des rechten Seitenschiffes). Das Gehäuse tragen gewundene Säulen mit den plumpen Knaufkapitellen einer frühern Zeit, auf denen sich gegen zwei Fialen gestützt ein gotisches Dach mit Krabben erhebt. Der dreigeteilte Sarg mit dem hlg. Johannes und der Muttergottes in halbfigurigen Rundbildern steht auf zwei leichten dünnen ebenfalls gewundenen Säulen, die durch Pilaster verstärkt werden. Die Arbeit ist mechanisch und grob. Besser im Ausdruck ist trotz ihrer Starrheit die Gestalt der Toten. Das rückwärtige Giebelfeld füllt eine Muttergottes von sienesischer Eigenart aus. —

Über die beim Katarinenleben und bei dem Grabe Roberts entfaltete künstlerische Leistung und Pracht ist die Gotik nicht mehr hinausgekommen; sie lebt fortan entweder von enger Nachahmung oder einer barocken Entartung der gotischen Formen, wie sie der Neapel eigentümliche Mischstil ins Leben ruft.

Eine bloße Nachahmung ist das Grab der Schwester Johannas, Mariens von Durazzo, die 1366 starb und neben dem Grabmal Roberts (im ersten Querschiff) ihr Denkmal erhielt. Die Formengebung wird derber, wie in den Säulen, die tiefe mit Kosmatenarbeit ausgefüllte Windungen erhalten, oder verblasener, wie in dem gedankenlos wiederholten Zeltdach des Gehäuses. Die tragenden Engel sind Fabrikware. Die Vorderseite des Sarges schmücken Muttergottes und Heilige, die Ecken zwei kleinere Tugenden, alles auf dunklem Grunde wie bei den Katarinenbildern. Das Dach krönt Kristus am Kreuz mit Maria und Johannes, der sich mit beiden Händen das Gewand auf der Brust zerreißt, eine von dieser Zeit ab unaufhörlich wiederkehrende und namentlich von Baboccio bis zum Zerrbild des Schmerzes weitergeführte Gestalt.

Noch tiefer steht das Grabmal des Grafen Raimund Balzo (3. Kap. links) aus einem vornehmen Geschlechte der französischen Provinz, das sich aus einem der Begleiter Karls I. entwickelte und seitdem eine große Rolle in der Geschichte



Abb. 56.
Grabmal der Maria Durazzo.

Süditaliens spielte. Das Grabmal des 1375 als Generalkapitän verstorbenen Raimund hat kein Gehäuse mehr. Vielleicht haben wir es in dem Tabernakel des zu dem sogenannten Bischofsstuhl zusammengesetzten Gehäuses zu suchen. Auf dem Flachbild des Sarges sitzt der Tote in trübseliger Haltung auf seinem Trone, mit einem Falken auf der Linken, links von ihm drei Jünglinge ebenfalls mit Falken, rechts ein Mönch und nochmals zwei Falkenträger. Die den Sarg tragenden Tugenden sind gedankenlose Massenarbeit. Nicht viel besser ist ihm gegenüber das Grabmal seiner Gemalin mit den Tugenden Glaube mit Kelch, Klugheit mit Schlange und Fleiß mit Sichel.

Gegen Ende des Jahrhunderts tritt das neapolitanische Grabmal in eine Art gotischen Barocks, dessen vollendeter Ausdruck der sonderbare und unerfreuliche Baboccio von Piperno ist. (Vergleiche S. 41.) Seine Eigenart besteht in einer großen Geschmacklosigkeit in Form und Farbe, zugleich aber in einem beweglichen Streben, von dem hergebrachten loszukommen und neue naturalistische Wege einzuschlagen, wozu ihm indes Fähigkeit und Kraft fehlen. Baboccio ist der neapolitanische Vertreter der über ganz Europa von Norden her hinwogenden Welle des Naturalismus; aber hohles Reden tritt an die Stelle tieferen Empfindens. Auffallende Formen ersetzen eine maßvolle und in sich selber gefestigte Kunst; durch Übertreibung und Abwechslung werden äußere Wirkungen erzielt. Auch bei Baboccio bleibt das alte Gerüst, aber die Formen werden in allen ihren Teilen gesteigert, übertrieben, verzerrt, ohne daß an der Natur ihre Wahrheit erlernt würde. Sorgfältige Arbeit kommt nicht in Betracht, wohl aber spielt die Farbigkeit eine große Rolle: Gold wird nicht gespart; die Gewänder werden mit Sternenmuster in den lebhaftesten Farben angestrichen. Auch das Figürliche wird so lebendig wie möglich. Es steckt ein Drang nach leidenschaftlicher Bewegung darin, aber dabei fehlt es kläglich an der Kenntnis der Körperform. Die Arbeit ist stets schwer,

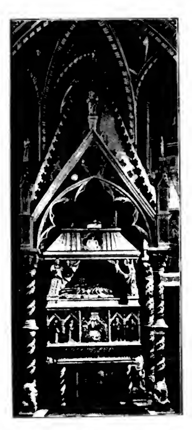


Abb. 57.
Grabmal und Altar des Minutolo.

mühsam und unerquicklich unbeholfen. Das Hängenbleiben zwischen einem großen Wollen und Nichtkönnen bildet das Merkmal seiner Kunst. In toskanischer Schule geläutert, vertieft und gebändigt hätte sie vielleicht zu einer neapolitanisch bodenständigen Eigenart führen können; wie sie ist, bleibt sie unzulänglich und unbefriedigend.

Seine Heimat Piperno liegt ein Drittel des Wegs von Rom nach Neapel. Dort wird er 1351 geboren. Er nennt sich Abt, Maler und Bildhauer in allem Gestein und Erz. Von seinen Arbeiten in Metall wissen wir nichts; als Maler dürfte er sich auf das Ausmalen der Grabmäler beschränkt, vielleicht hier und da auch einige Fresken angebracht haben. Seine beglaubigten Werke sind die große Domtür (1407), das Grabmal des Heinrich Minutolo (1412), das der Margarete Durazzo in Salern (nach 1412), das des Aldemorisko (1421) und der Penna (1422). Zuschreiben möchten wir ihm oder seiner Schule außerdem das der Agnes und Klemenzia Durazzo (nach 1381), des Robert von Artois und der Johanna von Durazzo (1399), des Franz Karbone (nach 1405) sowie vielleicht eine Beteiligung am Umbau des Denkmals der Katarina von Österreich. Die Tür der Kapelle des Papakoda (1417) gehörte, wie wir sahen, seiner Schule; das beste daran, der krönende S. Michel, ist überhaupt wohl erst nach dem Erdbeben vom Jahre 1456 neu hinzugefügt worden. Manches deutet darauf hin, daß Baboccio die flandrisch-burgundische Kunst jener Tage gekannt hat.

Das in seinem jetzigen Zustande förmlich abschreckende Grabdenkmal in der Kapelle Minutoli im Dom ist nur insofern bemerkenswert, als die Anlage aus einem Altar mit Heiligengrab, ferner dem gotischen Grabmal des Heinrich Minutolo und der den Altartisch mit dem Sarkofag verbindenden Staffel besteht: so bezeichnet es einen Entwicklungspunkt in der Geschichte des Altares (vgl. Abb. 57 und S. 145). Die rohe naturalistische Ausführung und die bunte Bemalung des Werkes, die aber zum Teil wenigstens einer spätern Erneuerung zur Last fallen dürfte, die kurzen plumpen Gestalten der Heiligen bilden ein Ganzes von unerfreulichster Wirkung. Besonders im Gehäuse entwickelt der Künstler seine ganze formlose Eigenart. Es ist alles daran angebracht, was sich nur denken läßt: Löwen als Sockel, die sich ganz wild gebärden; doppelt gewundene

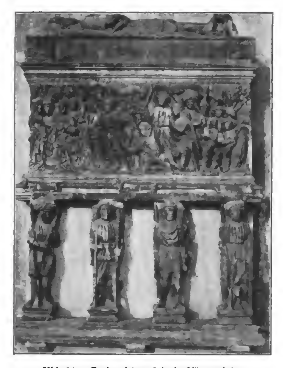


Abb. 58. Grabmal des Ludwig Aldemorisko.

Säulen mit Zahnschnittleisten und tief herausgearbeitetem naturalistischen Blattwerk innerhalb der Windungen; eine gewaltige achtteilige Pyramide als Zeltdach, deren Firste mit Krabben besetzt sind; mit Heiligen ausgestattete Fialen, die ihrerseits mit Engeln und Madonnen gekrönt sind; Wappen; Sonne und Mond in Pflanzenschmuck, dazu eine schreiende Vergoldung und Bemalung.

Aus der gleichen Zeit stammt das Grabmal der Margarete Durazzo in Salern, das mit dem der Katarina von Österreich die Eigenart eines freistehenden Hochgrabes teilt. Auch bei ihm wirkt die Bemalung in ihrer ganzen bäurischen Derbheit.

Wiederum anders, wenn auch nicht erfreulicher, tritt uns endlich der unruhige, jetzt 70jährige Meister in dem Grabmal des Aldemorisko (vom Jahre 1421) der Lorenzerkirche (rechts vom Eingang) entgegen. (Abb. 58.) Inzwischen hatte, was die Gotik dieses Übergangs zu leisten vermochte, im Denkmal des Ladislaus 1415 von Andreas von Florenz die höchste Ausbildung erfahren: was Wunder, daß der rührige Baboccio dies Werk, das er weder an Ausdehnung noch Pracht zu erreichen hoffen durfte, zu übertrumpfen strebte, indem er sich eine neue auffallende Formenwelt in der äußern Mode der Zeit sucht?

Das Denkmal selbst hat seine ursprüngliche Gestalt infolge der in Neapel üblichen Wanderungen eingebüßt. Anfänglich stand es in der Familienkapelle der Aldemorisko hinter der großen Orgel rechts und war vom Innern der Kirche wie vom Kreuzgange aus zu sehen. Dann wurde die Kapelle vermauert und das Grabmal an eine Wand des Kreuzganges gesetzt, wo es noch Schulz in einer seltsamen Aufstellung, den Sarg hinter den Ritterfiguren, sah. 1866 schleppte es Fiorelli in den Klostergarten von S. Agnes, von wo es 1888 an seine jetzige Stelle kam. Bei diesen Kreuz- und Querzügen wird es sein Gehäuse verloren haben. Man stelle die vier tragenden Ritter auf einen niedern Sockel auf dem Erdboden herab, wie beim Grabdenkmal des Karacciolo in der Sonnenkapelle von S. Johann-zu-Karbonara (S. 117). Diese neuartigen Traggestalten sind roh und plump in der etwas grotesken modischen Rittergewandung, deren stofflicher

Teil ausgeschnittene Tuchlappen in Blätterform zeigt. Auf den gleichmäßig ausdruckslosen Köpfen tragen zwei eine Art Turban. Sie stellen wohl Mitglieder der Familie vor. Über den Rittern trägt ein Gesims die Inschrift, die uns über den Meister und das Jahr der Herstellung aufklärt. Darüber lehnt der Sarg. Seine Vorderseite trägt ein großes zusammenhängendes Flachwerk, dessen doppelten Vorwurf zwei umfangreiche Bandinschriften darauf modisch in altfranzösischer Sprache erklären, ein Fingerzeig für den Einfluß der burgundisch-französischen Schule. Links nehmen viele untersetzte und um die Jungfrau zusammengedrängte Heilige den von einem Engel begleiteten König Ladislaus († 1414) und seine kühnen Ritter ins Paradies auf. Darunter Ludwig Aldemorisko, der rechts gefolgt von seinem Streitroß und trauernden Knappen die Seinen auf der Erde schmerzbeladen zurückläßt. Alles das ist in einer ungegliederten leblosen und schlecht ausgeführten Masse dargestellt; der Ausdruck der Gesichter ist grob und häßlich; das Ganze unfein und trotz des krampfhaften Strebens nach Natürlichkeit von unerquicklich greisenhafter Schwäche. An hohem Sockel, der den Platz für die zwei vorhangziehenden Engel freiläßt, die fehlen, befindet sich die Inschrift. Auf dem Sockel liegt die Gestalt des Ritters in dem gleichen blattgezackten Waffenrock, die Füße auf einen Hund gestützt.

Den gleichen Zügen begegnen wir bei dem in mehreren Resten verstreuten Grabe der Penna. Dem Grabmal des Geheimschreibers Anton gehört das Gehäuse mit den naturalistisch geschmückten Säulen über dem Altar links vom Haupteingang in S. Klara an, die mit dem Namen des Baboccio bezeichnet und 1422 datiert sind; ferner der Sarkofag in der ersten Kapelle rechts, zu dem vielleicht die in demselben Raume zu ebener Erde liegende Gestalt eines Penna, endlich auch die des Anton in der Mauer rechts vom Altar gehören dürften. Es war ein Doppelgrab für Onkel und Neffe. Besonders in den Flachbildern tritt Baboccios Stil deutlich hervor. Diesmal ist es eine Muttergottes, umgeben von sechs der berühmtesten heiligen Klausner.

Zur Schule und Art des Baboccio gehören noch einige mehr oder minder verstümmelte Grabmäler, so das der Agnes und Klemenzia Durazzo, das durch seine Häßlichkeit auffällt. Vor allem ist die in einer vertieften Oberfläche auf der Vorderseite des Sarges zwischen zwei Engeln als Eckfiguren angebrachte Flacharbeit der Beweinung ein unübertroffenes Beispiel von der Unfähigkeit, den Ausdruck tiefsten Schmerzes darzustellen. Es ist alles zur gräßlichen Grimasse verzerrt, und man muß bis auf die deutsche Bauernkunst der 1700 herabgehen, um einen ähnlichen wild gewordenen Realismus in der Geschichte der Kunst wiederzufinden. Wenn italienische Forscher in voller Unkenntnis der deutschen Bildnerei der 1400 die Roheit der Arbeiten der Babocciοschule einem „deutschen" Einfluß zuschreiben, so vergessen sie, daß die deutsche Niederung, die von Flandern bis zum Rheine reicht, allerdings als das Quellgebiet der großen Auflebung aus der Erstarrung der Gotik zu betrachten ist, die ganz Mitteleuropa überfluten sollte, ehe die Gegenflut der klassischen Auflebung sich ihr entgegenstellt und schließlich mit ihr vereinigt; daß aber die Art dieser Einwirkung je nach den Ländern ganz verschieden und dafür jedes allein verantwortlich ist.


Abb. 59. Grabmal des Karbone.

Ohne Gehäuse, auf späterm Unterbau zu hoch aufgestellt und von einem Brande rauchgeschwärzt erscheint das Grabmal **Roberts von Artois** und seiner Gattin **Johanna Durazzo** (S. Lorenz, links vom Korumgang). Die später angebrachte Inschrift will uns glauben machen, daß die Ehegatten am gleichen Tage, den 20. Juli 1387, durch Gift gestorben seien; in Wirklichkeit war ihr Geschick anders. Robert wurde von Karl III. mit seiner Gemalin 1382 in die Eierburg gefangen gesetzt; dort starb er in Ketten schon 1383 und wurde noch in derselben Nacht in S. Lorenz begraben. Johanna dagegen schmachtete noch bis 1393 und wurde in Gaeta beigesetzt*). Erst 1399 ließ die Königin Margarete, deren Grab in Salern ebenfalls Baboccio übertragen wurde, sie in der nach ihr benannten Kapelle in der Lorenzerkirche in einem würdigen Grabmal vereinigen. Künstlerisch ist auch hierüber nicht viel Gutes zu sagen. Ungeschickte Engel ziehen den Vorhang der Totenkammer; dahinter liegt nach vorn Johanna, zurück Robert.

Ebenso dürfen wir wohl mit einiger Zuversicht das Grabmal des Kardinals **Franz Karbone** († 1405, Dom, 5. Kapelle des rechten Seitenschiffes) dem Baboccio zuschreiben. (Abb. 59.) Es entstand im Jahre 1408 und steht hinter dem Altar, ohne mit ihm zu einem Ganzen verbunden zu sein, wie beim Grabmal des Heinrich Minutolo. Mit diesem hat es auch das naturalistisch in Stein nachgemachte Zeltdach der Totenkammer gemein. Im ganzen ist die Ausführung, namentlich die Bemalung hier weniger roh und ein gewisses Maßhalten nicht zu verkennen. Trotzdem ist die Arbeit noch durchweg unfein, besonders der Faltenwurf, die Hände, die Haltung. Und alles übrige stimmt durchaus mit dem zerfahrenen Wesen des nach Naturwahrheit strebenden Meisters überein. —

Die Gotik stirbt ab mit den wilden Zuckungen Baboccios: es ist Raum für eine neue Zeit! Sehen wir, wie diese auf dem Gebiete des Grabdenkmals allmälich in die Erscheinung tritt.

Noch mit der Gotik ringt der Erbauer des Prunkgrabes dieses Jahrhunderts für den 1414 verstorbenen **König Ladislaus**, Andreas von Florenz: auch er wird

*) Man wird bei derartigen Verhältnissen der mittelalterlichen Übung eingedenk sein, nach welcher Grabdenkmäler von Fürsten zu Lebzeiten bestellt und in Verbindung mit der oft den Toten lange überlebenden Gemalin ausgeführt werden.



Abb. 60. Ladislaus-Denkmal.

mit ihr nicht fertig (Abb. 60). Dennoch bildet der Aufbau des Denkmals schon einen kühnen Versuch, auch mit dem Gerüst der Gotik zu brechen und es aus einer freiern Erfindung heraus zu entwickeln. Schon durch seine Ausdehnung in die Breite, durch die Verwendung des Rundbogens für die Hauptnische, die Freiheit in der Bewegung einiger Figuren u. a. m. weicht dies seltsame Gemisch, dem im übrigen die Skaligergräber in Verona und das Denkmal Roberts des Weisen zum Vorbild dienten, von dem gotischen Gerüste ab, wie es seit Tino geherrscht hatte.

Der Künstler wird von der Königin Johanna II., der Schwester des Ladislaus, bald nach dessen Tode berufen und wird viele Jahre an dem umfangreichen Werke zu tun gehabt haben. Jedenfalls nennt er auch noch das Grabmal des Sanseverino in der Kapelle der hlg. Monika vom Jahre 1432 sein Werk; dagegen werden wir das ihm auch manchmal zugesprochene Denkmal des Ser Jan in der Sonnenkapelle hinter dem Denkmal des Ladislaus eher einem Schüler des Baboccio zuschreiben dürfen.

Der Aufbau des Ladislausgrabes bricht mit dem Grundsatze, das Denkmal in einer Flucht von drei oder mehr Stockwerken emporzuführen. Es legt vielmehr einer in dieser Form beibehaltenen mittlern Krönung eine mächtige zweigeschossige Halle unter, deren dreiteiliger Mittelbau an beiden Seiten noch von zwei Flügeln begleitet wird, die im stumpfen Winkel der Wand des Kors folgen. So geht es in die Breite anstatt in die Höhe: Wir haben eine Halle der Auflebung, auf der in der Mitte der Oberteil unsers gotischen Grabdenkmals aufsitzt.

Wie beim Denkmal Roberts sollte eine Öffnung unten in der Mitte die Verbindung mit der 1427 von Ser Jan erbauten Sonnenkapelle herstellen. In S. Klara geschieht dies einfach indem die Öffnung zum Nonnenkor zwischen die Pfeiler mit den sarkofagtragenden Tugenden zu liegen kommt. Indem nun

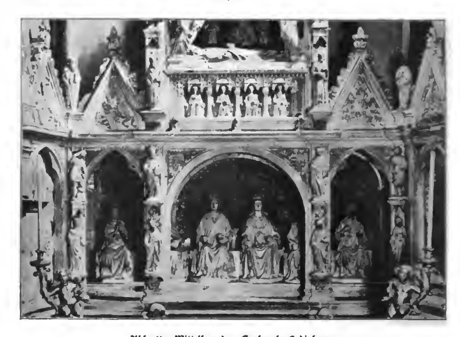


Abb. 61. Mittelbau des Grabmals Ladislaus.

aber der Künstler hier wohl Trägerinnen beibehielt, nicht aber den Sarkofag, den sie tragen, erhält sein Aufbau etwas ganz Ungereimtes und zeigt schon in dieser Art der willkürlichen Verwendung von gegebenen Schmuckgliedern jenen freiheitlichen Zug, den die Auflebung in künftiger nordischer Wirkung gegen die alles in ihre Kunstfesseln schlagende Gotik von allem Anfang an ausprägt, in Neapel aber mit wenigen Ausnahmen niemals zu einem einheitlichen Ganzen hat zusammenschmieden können. Der Sarkofag spielt bei diesem Grabmal überhaupt eine höchst nebensächliche Rolle, man muß ihn förmlich suchen; dagegen wird im ersten Stock der Teil besonders wichtig, den die Meister Johann und Pazio in S. Klara erst der Totenkammer aufgesetzt hatten: die Nische mit dem Könige und der Königin auf dem Tron. Um sie ganz zu füllen, waren noch vier andere Tugendgestalten heranzuziehen, so daß in dieser anjoinischen Ruhmeshalle eine ganze Gesellschaft beisammen ist, und die Aufmerksamkeit von dem Grabmal als solchem abgezogen wird. Es ist nur natürlich, wenn diese Nische, als wesentliche Neuerung im Aufbau solcher dem Ruhme eines Herrschers gewidmeten Denkmäler, in dem Triumfbogen Alfons eine Nachbildung erfährt, und es entspricht dem Verständnis seiner Künstler, daß sie diese Nische zu einem Bogen öffneten, der vielleicht mit einem Reiterbild aus Erz ausgefüllt werden sollte. (S. 66ff.)

Wir lassen die beiden Seitenflügel zunächst unberücksichtigt. Auf gemeinsamem über 6 m breiten und 70 cm hohen Unterbau erheben sich vier 2,5 m hohe

viereckige Pfeiler, die einen Mittelgang von der gleichen Weite freilassen. Auf besondern 40 cm hohen Sockeln stellen sich vor die Pfeiler die 2,40 m hohen Tugenden (von links nach rechts) der Mäßigung mit Krug und Becher, der Stärke mit der Säule im Arm, der Klugheit mit der Schlange und der Großmut ohne Merkzeichen. Diese nicht sonderlich gelungenen Gestalten mit überlangem Halse und unfeinem Gesicht verdeckt heute größtenteils der unförmliche Barockaltar. Darüber trägt ein Fries die lobpreisende Inschrift auf Ladislaus in kleinen zweizeiligen, noch mit gotischen Formen untermischten Buchstaben. Indem sich die Pfeiler nach oben fortsetzen, teilen sie das zweite ebenfalls 3 m hohe Stockwerk in drei tiefe Nischen mit Kreuzgewölbe, deren mittlere sich doppelt so weit öffnet wie die Seitennischen. Letztere sind mit Spitzbogen und Nasen, ersterer mit einem leicht abgeflachten, mehrfach profilierten, am Ansatz geknickten Rundbogen geschlossen. Vor die Pfeiler stellen sich nach gotischer Art in zwei Stockwerken auf Kragsteinen (und die untern mit gotischen Dächern versehen) Heilige und Apostel. Der Hintergrund der Pfeiler wie der Nischen sind mit den Goldlilien auf blauem Grunde, die Zwickel mit Wappen und gotischem ausgearteten Ornament versehen.

Innerhalb der großen Nische tronen Ladislaus und Johanna. An sie herangerückt zur Seite sitzen die vier Tugenden, die sie sich beilegen möchten: links die Frömmigkeit, die Hände zum Gebet erhoben, dann neben dem König eine Gestalt, die Zepter, Krone und Apfel führt und vielleicht die königliche Macht darstellt; neben der Königin, die in der Bewegung beste Figur, die Liebe mit Füllhorn und zwei Säuglingen, endlich der Glaube mit dem Abendmalsbecher. König und Königin sitzen altertümelnd streng wie Robert im Krönungsgewande mit Zepter, Krone und Apfel da: starr und leblos, die Gesichtszüge unfein und durch die nur mehr spärlich vorhandenen Farbenreste nur noch mehr entstellt. Für die Trachtenkunde wichtig sind die ganz gleichen Krönungsmäntel mit Kragen, weiten Ärmeln und gekreuzter Stola, während der tronende Robert noch den byzantinischen Mantel trägt.

Über vielfach gegliedertem und mit einer kleinen Inschrift versehenem Gesims baut sich der mittlere Teil nun in der Höhe von 6 m (die Reitergestalt ungerechnet) auf und zwar ganz mit dem alten Gerüst des gotischen Innenwerkes: des Sarges mit der Totenkammer und dem Dache mit der Gruppe, den das von der Fortsetzung der Pfeiler getragene Zelt als Gehäuse umgibt. Die beiden Seitennischen dagegen mit der Frömmigkeit und dem Glauben schließen Giebel mit einem plump entarteten gotischen Krabbenzierrat ab, während ihre Felder mit reichen Wappenschildern, Helmzier und Decken ausgefüllt sind. Auch sonst kehrt das Wappen als Verlegenheitsvorwurf gedankenarmer Künstler immer wieder. Es füllt die Zwickel der Felder des großen Bogens, bedeckt von Engeln getragen das Zeltdach des Innenwerkes, wiederholt sich an den Sockeln der krönenden Fialen und überzieht zuletzt übergroß das abschließende Giebelfeld.

Das in dem Gehäuse befindliche Innenwerk steht nicht mehr frei darin, sondern lehnt sich wie in ein gotisches Fenster an die bis an den Sargboden heruntergezogenen Profile der Bogenöffnung, die oben mit zwölf Kleeblattnasen gezackt ist, und die unten der obere Sargrand überschneidet.



Abb. 62. Oberteil des Ladislaus-Denkmals.

Aus dem Sockel des Sarges springen drei sitzende Löwen hervor, als ob sie ihn nach alter romanischer Erinnerung zu tragen bestimmt seien. Die Vorderseite des Sarges ist in vier durch Pfeiler getrennte und mit einem vorspringenden dreifaltigen Dache versehene Nischen geteilt, in denen vier tronende, gut gearbeitete Gestalten sitzen: soweit man zu erkennen vermag, sind es der König und vielleicht seine drei Gemalinnen; sie alle tragen Äpfel und hielten in der Rechten einst das Zepter. Dieser Teil des Grabmals scheint in der Arbeit am besten gelungen. In der Totenkammer liegt der gekrönte König gut sichtbar im Vordergrunde; hinter ihm tritt unverhältnismäßig groß die Halbfigur eines segnenden Bischofs hervor, dem zwei Engel mit Weihrauch und Wedel zur Seite stehen. Er betont den vom Kirchenbann Erlösten. Die beiden vorhangziehenden Engel verlieren das Gleichgewicht und stürzen mit dem in regelmäßige Falten gelegten Vorhang aus dünnem Stoffe auf die Leiche. Das Dach krönt Maria mit dem Kinde auf einem Sockel; zu ihrer Seite zwei Heilige, alles in mäßiger Werkstattausführung.

Das mit dem Innenwerk fest verbundene Gehäuse trägt vor seinen Pfeilern auf Kragsteinen unter Dächern vier bärtige gekrönte Gestalten mit der Stola; vom Dachansatz an entwickeln sich die Pfeiler zu Türmchen, in deren Öffnung wieder zwei Tugenden oder Heilige Platz finden, und die eine Pyramide abschließt. Das Dach ist abgestumpft, seine Kanten tragen verwilderte übergroße Krabben.

Die Spitze des Daches bildet den Sockel für eine Reiterfigur des Königs, das schreitende Roß eine Übersetzung des stehenden Kangrandes in Verona (1330?). Mächtige römische Buchstaben verkündigen uns auf dem Sockel, daß die krönende Gestalt den göttlich erhabenen Ladislaus darstellt.

Es ist nichts an dem Denkmal gespart: auch die Malerei wird nach alter Übung, die wie wir sahen in der Katakombenmalerei wurzelt, herangezogen. Die zwei flachen Nischen, die sich in stumpfem Winkel rechts und links an der Korwand fortsetzen und wie ihre Nachbarn mit gotischen Giebeln gekrönt sind, schmücken die Frischmalereien des Täufers und des hlg. Augustin, Werke des hier genannten Leonhard Bisuskio von Mailand, dem wir in der Sonnenkapelle wieder begegnen (Neapel III).

Trotz aller seiner Pracht und einer gewissen Großartigkeit befriedigt das Denkmal des Ladislaus weit weniger noch als das Roberts des Weisen. Im Aufbau zerfahren und auseinanderfallend ist es in den meisten Einzelheiten von der gleichen Unfeinheit wie die Arbeiten Baboccios, dessen Hand bei dem Figurenschmuck vielleicht auch mit im Spiele gewesen sein dürfte. Es zeugt von dem Mangel an gutem Geschmack unter den Herrschern Neapels, daß man zu einer Zeit, da Donatello bereits den David und den hlg. Georg vollendet hatte, keinen andern Künstler in Florenz auftreiben konnte als diesen mittelmäßigen Andreas, dessen Arbeit den Eindruck eines emporgekommenen lombardischen Steinhauers macht. Seine Bedeutung liegt lediglich in der Auflösung der Gotik zur Auflebung und in der ersten Verwendung der Rundbogennische, die von nun an auch in Neapel eine große Beliebtheit erlangt. —

Die Höhe einer Kunst, deren innere Armut ein übermäßiger Prunk verdecken soll, bildet das Grabmal des berühmten und allmächtigen Geliebten der Königin Johanna II., des Ser Jan Karacciolo, dem nach der Meinung der Zeitgenossen zum Könige nur mehr der Titel fehlte. (Abb. 63.) Er wurde bei Gelegenheit der Hochzeit seines Sohnes mit der Tochter seines Todfeindes im Kapuanerschloß am 19. August 1432 wohl mit Vorwissen seiner königlichen Geliebten ermordet, das Denkmal von seinem Sohne im folgenden Jahre in der schon 1427 erbauten Sonnenkapelle hinter dem Ladislausgrab errichtet.

Es ist eine grobe unerfreuliche Arbeit, deren Meister zu seinen übrigen Vorbildern und Formen der beginnenden Auflebung wohl noch das um 1427 fertig gewordene Grabmal des Brankaccio von Donatello-Michelozzo in St. Angelo-a-Nido hinzugezogen hatte. Die Anklänge an die spätrömischen Denkmälern entnommenen Formen der Auflebung treten sehr stark hervor, in den Profilen sowohl wie auch den Muschelnischen an den Ecken des Sarges, den römischen Buchstaben der Schrift, den stilisierten Lorbeer- und Eichengewinden zur Ausfüllung der Pfeilerflächen, den in römische Tracht gesteckten Rittern u. a. m. Alles übrige ist die unter dem Einfluß der nordischen Auflebung bis zum Zerrbild entartete Gotik, wie sie seit Baboccio in Neapel im Schwange ist.

Das Grabmal wurde nicht fertig. Nur das anspruchsvolle Innenwerk ist zum Teil vollendet, es fehlt seine Krönung und das Gehäuse. Auf unverhältnismäßig hohem Sockel tragen drei Pfeiler mit schweren gotisierenden Kapitellen und vorgestellten Tugenden den Sarg. Sie sind indes in römische Ritter verwandelt und stellen in grober Arbeit Klugheit, Stärke und Gerechtigkeit dar, die Haupttugenden eines Ritters der Frühauflebung*). Noch gröber ist die Arbeit bei den zwei Sinnbildern an der Wand, die nur mit dem Mantel bekleidet zum Teil verstümmelt sind. Die Grundpfeiler setzen sich nach oben hin fort, nehmen Nischen mit Bildnissen von Heiligen auf und verbinden sich fest mit dem Innenwerk des Sarges wie beim Grabmal des Ladislaus. Dieser trägt an der Vorderseite den

*) Solche Ritter zeigt auch das Grabmal von Johann und Vitalian Borromeo auf Isola Bella; sie erinnern an Arbeiten des Castiglione d'Olona (1425—1440) und des Mailänders Matteo Raverti Cà d'Oro in Venedig 1421—1432), auch an die Arbeiten zweier Florentiner, die das Denkmal des Tomas Mocenigo in S. Johann-und-Paul zu Venedig ausführten: war Andreas darunter?



Abb. 63. Vom Grabmal des Ser Jan Karacciolo.

florentinischen Vorwurf des Wappens, das im Lorbeerkranz von Engeln gehalten wird. Die Ausführung ist schlecht, die Engel sind verzeichnet. Nun folgt nach dem gotischen Vorbilde der Sockel mit der Inschrift, auf dem die Leiche ausgestreckt liegen sollte. Es scheint aber, als ob an diesem Punkte die Ausführung unterbrochen wurde. Man stellte auf dürftigem Sockel das Standbild des Karacciolo hinauf, das vermutlich die Krönung des Ganzen bilden sollte, und gab ihm zwei scheußliche Löwen zu Gefährten, die hier nichts zu suchen haben. Die Ausmalung besorgte auch hier Leonhard Bisuskio. —

Ist Andreas von Florenz nicht ohne weitern Beleg für dies Denkmal verantwortlich zu machen, so hat er sich als Meister des Grabmals Ferdinand Sanseverinos († 1432) in der Kapelle der hlg. Monika nebenan selbst bezeichnet. (Abb. 64.) Es ist die völlig getreue Übertragung des gotischen Grabgerüstes in die nun entwickelten Formen der Auflebung und als solches geschichtlich, wenn auch nicht künstlerisch von Bedeutung*). Ein sehr geräumiges eingewölbtes Gehäuse umschließt das in gotischer Ordnung freistehend gedachte Hochgrab, das im Verhältnis zu dem Gehäuse viel zu klein erscheint. Der Sarg stützt sich an der Wand auf Kragsteinen in der Form ionischer Kapitelle, nach vorn auf drei Säulen mit Mischkapitellen, denen die Hoffnung betend, der Glaube mit dem Kelch, die Liebe mit Füllhorn und Büchse vorgestellt sind. Sie sind nach römischen Gewandbildern antikisierend gebildet, aber wenig geschickt in dem unklaren Faltenwurf und dem Widerspruch von Gewand und Stellung, den kurzen Hälsen und den krüppelhaften Armen. Den Sarg schließen seitwärts geriefte flache Pfeiler, oben und unten reich gegliederte Gesimse. Die Vorderfläche teilt sich in fünf flache Nischen, in der Mitte eine größere, an den Seiten je zwei schmale mit Muschelgewölbe, alles reich bemalt wie die darin befindlichen

*) Es ist fraglich, ob es sich hier um einen andern Andreas handelt, oder ob überhaupt für das Grabmal des Ladislaus das dürftig belegte Zeugnis für Andreas ausreicht. Der Zeitunterschied beider Denkmäler beträgt mindestens 18 Jahre.



Abb. 64. Grabmal des Ferdinand Sanseverino (Andreas von Florenz).

Gestalten. Die Mitte nimmt vor einem vergoldeten Vorhang die tronende Muttergottes mit dem ungeschickt sitzenden Kristuskinde ein, ihr zur Seite je ein Paar geflügelter Engel in Anbetung, eine anmutige Arbeit von florentinischem Reize, deren Farbigkeit Schulz an Augustin Duccio's Prachtwerk der Stirnseite vom St. Bernardin in Perugia erinnert (1457—61), deren Ausführung indes manches zu wünschen übrig läßt. Ebensogut entworfen, und ebenso nachlässig ausgeführt sind die Nischenfiguren von links nach rechts Johannes der Täufer, die hlg. Petronella (?) mit Palme und Buch, die hlg. Maria Magdalena mit Palme und Kapsel und Johann der Evangelist. Am obern Sargrande befindet sich die am Dachgesims wiederholte Inschrift OPVS ANDREE DE FLORENTIA in völlig entwickelter römischer Schrift; an den Seiten der hlg. Anton von Padua und ein Bischof. Über ihm erhebt sich der Sockel mit den ebenfalls gerieften Vorsprüngen für die vorhangziehenden Engel, die auch jetzt in Neapel in ihrer alten gotischen Verwendung nicht fehlen. Nur im Faltenwurf des Tuches erhält der abgebrauchte Vorwurf einen neuen Gedanken. Die Seiten der Totenkammer sind durch den Vorhang geschlossen. Der Hintergrund ist ungeschmückt, der Sockel ohne Inschrift geblieben. Der Tote liegt starr in Ritterrüstung, den Kopf geradeaus gerichtet, die Hände auf dem Leibe gekreuzt, die Füße gegen ein Hündchen gestützt. Über kräftigem Gesims erhebt sich das stark eingezogene und mit übermächtigem Sockel gedeckte Dach, dessen Vorderseite ein von Lorbeerkranz mit flatternden Bändern umgebenes Wappen trägt. Die krönende Gruppe Kristi am Kreuz mit Maria und Johannes ohne Sockel daneben ist eine sehr schwache Leistung und bloße Fabrikware.

Das in seiner Größe gebrechliche Gehäuse bildenauch hier noch immer die vier Pfeiler eines freistehenden Hochgrabes, deren rückwärtige an die Wand gelehnt sind, während die dünnen vordern durch Halbsäulen rückwärts eine sehr notwendige Verstärkung erhalten. Jeder Pfeiler besteht aus einem Sockel mit dem Wappen, einem in drei Stockwerken geteilten Schaft mit Muschelnischen und einem doppelten Kapitell nebst breit ausladendem Gesims, über dem sich das Dach mit Rundbogen und Giebel erhebt. Den Rundbogen krönt noch der gotische Giebel, der sich an die seitlich ebenfalls mit Wappensockel und Muschelnische verlängerten Pfeiler lehnt; dieser endet seinerseits in kleinen gotisierenden Türmchen. Die etwas untersetzten Gestalten der Nischen stellen Apostel und Profeten dar, die ansprechend in der Bewegung, in der Ausführung zu wünschen übrig lassen. Sie tragen noch ebenso wie die baulichen Teile die Spuren reicher Vergoldung und Malerei.

Der künstlerische Eindruck ist vom Aufbau abgesehen lebendig und frisch. Er atmet kräftige toskanisch-lombardische Luft, wenn man auch annehmen muß, daß auch dies Denkmal in einer Werkstatt auswärts gearbeitet und erst an Ort und Stelle flüchtig zusammengestellt wurde. Wie anders doch wirkte der künstlerische Wettbewerb in Florenz, wo es galt, in rastloser Arbeit und Auge in Auge mit dem bedeutenden Nebenbuhler das höchste zu leisten, als zu Neapel, das in der Fremde bestellte und die in handwerksmäßiger Lieblosigkeit angefertigte Ware kritiklos abnehmen durfte! Niemals hätte Florenz eine so liederliche Ausführung wie das Flachbildwerk an den Seiten der Säulen geduldet, und schwerlich hätte sich dort ein so plumpes und häßliches Kristkind sehen lassen dürfen, wie es mit den kleinen Händen einen übergroßen Apfel gedankenlos umspannt! —

In dieselbe Zeit fällt auch die Eingangstür zur Kapelle der hlg. Monika in gleichem für den Übergang der Gotik in die Auflebung wichtigen Stil.

Fast gleichzeitig mit dem Denkmal des Ladislaus, aber seiner überladenen Pracht gegenüber wie ein erfrischender Windhauch anmutend entsteht das berühmteste aller toskanischen Bildwerke in Neapel, das Grabmal des Kardinals Reinhold Brankaccio († 1427) in der von ihm erbauten Kirche des hlg. Engels-a-Nido (Abb. 65 und S. 49). Es ist einer von den drei großen Aufträgen dieser Art, die den beiden in gemeinsamer Arbeit verbundenen florentiner Meistern Donatello und Michelozzo fast gleichzeitig zugingen: das auseinandergerissene Denkmal Aragazzi in Montepulciano wird von Michelozzo in den Jahren 1427—36 allein ausgeführt; das des Papstes Johann XXIII. in der Taufkirche zu Florenz gehört in dem wundervollen Aufbau und der schönsten Grabfigur der 1400 dem Donatello; unser Denkmal endlich, das die im Bau gegebenen Wandsäulen des florentiner Grabes hier geistvoll zum Ausbau des Gehäuses benutzt, ist wohl größtenteils allein dem Michelozzo zuzuschreiben. Aufgestellt wurde es wahrscheinlich, ohne daß einer der Meister zugegen gewesen wäre. Donatello befand sich erst 1458 urkundlich in Neapel, vermutlich als es sich nach dem Tode des Königs Alfons um die Art der Erledigung seines Auftrages für den Triumfbogen handelte (S. 68). Als dritter Meister erscheint endlich ein Schüler Donatellos, Pagno di Lapo Portigiano: vielleicht wird man ihm die Ausführung des figürlichen, Michelozzo Entwurf und Ausführung des baulichen Teils, Donatello selbst nur das Flachbild geben

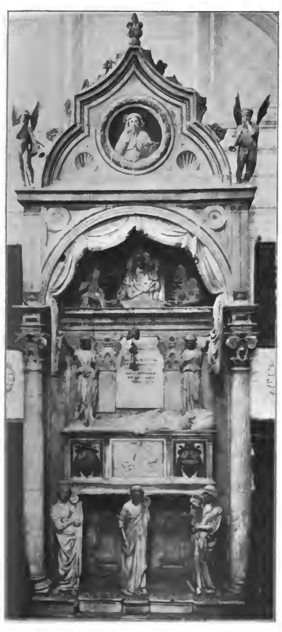


Abb. 65. Grabmal des Reinhold Brankaccio.

dürfen. — Will man das Grabmal Brankaccios gerecht beurteilen, so wird man die Bedingungen berücksichtigen müssen, an die sich die Florentiner Meister für Neapel gebunden erachteten und die ihm vielleicht vom Auftraggeber, wie es häufig geschah, bis ins Einzelne aufgegeben waren: das sind die tragenden Tugenden, die vorhangziehenden Engel und wohl auch der schwächste Teil des Ganzen, der krönende Giebel des Gehäuses, der fast wie eine überflüssige neapolitanische Zutat erscheint. Es ist in Wirklichkeit das Florentiner Nischengrab in das neapolitanische gotische Gerüst von Innenwerk mit umschließendem Gehäuse entwickelt. Merkwürdig genug erhalten wir so mit einem Male wieder weit reiner die ursprüngliche Form des alten Grabes, den mit einfachem Gehäuse umgebenen Sarg. Nur in den beiden Engeln sind von dem zweiten Stockdes Innenwerkes Reste übrig geblieben, die wir uns um so lieber gefallen lassen, als sie ein paar treffliche Werke bildhauerischer Kunst darstellen. Die künstlerischen Vorzüge des gesamten Aufbaues machen sich namentlich in seiner Vereinfachung gegen den hohlen Prunk der gotischen Prachtgräber bemerkbar. Die Florentiner Meister heben



Abb. 66. Tragfiguren vom Brankaccio-Grab.

die Eigenart des Denkmals als eines Wandgrabes deutlich hervor. Die Rückwand wird von flachen gerieften Wandpfeilern gegliedert; den Sarg tragen noch immer nach Neapler Art drei Tugenden, aber sie sind nicht mehr unselbständig den Säulen oder Pfeilern vorgeklebt. Sie haben auch keine beengenden Abzeichen mehr, die sie auf bestimmte Tugenden festnageln, sondern unterscheiden sich in klassischer Schlichtheit nur durch den Gegensatz der Bewegung, des Alters und der Gewandung. Sie tragen ihre Last selbst, und zwar mittelbar auf Tragstäben, die auf der Schulter ruhen. Sie sind barfüßig, haben faltenreiche Gewänder, unverhältnismäßig große Hände und sind noch zum Teil von einer etwas gotischen Starrheit der Haltung. Sie sind ungleich. Die linke Figur ist unruhig und unsicher in den Falten über der Brust; am Haare finden sich Spuren von Vergoldung; die Gestalt selbst ist ganz oberflächlich, nur eben notdürftig vorn ausgeführt. Das Gesicht ist länglich, die Augen sind ohne Sterne, nach oben gerichtet, die linke Hüfte ist ausgebogen, das Standbein links, das Spielbein rechts etwas zurückgestellt. Die rechte Hand stützt breit den in den Mantel gehüllten linken Ellbogen; die linke Hand ist besser modelliert als die rechte der Mittelfigur; der Hals ist wie mit einem Fettpolster überzogen.

Die beste von den drei Figuren ist die mittlere (Abb. 66). Bei ihr sind die Augensterne angedeutet. Die Kopfhaltung ist freier, der Hals ohne die fettigen Polster edler, die Ausführung von Haar und Gesicht besser und sicherer. Das Gewand hat zwar auch noch einiges mißverstandene Faltenwerk, ist aber im ganzen einfacher und natürlicher. Das Standbein ist links, das Spielbein rechts seitwärts und etwas vorgestellt. Der Leib ist nur wenig vorgetrieben, die rechte Hand hängt herab. Ihr langer Finger ist ergänzt. Die Beugung im Gelenk ist gut, die



Abb. 67. Donatello, Flachbild vom Brankaccio-Grab in S. Angelo-a-Nido.

ganze Haltung freier als bei der ersten. Die dritte Gestalt endlich wendet sich der mittlern zu und stellt einen Jüngling dar mit lang herabhängendem strähnigen Haar und einem befransten Mantel über einem Wams mit enganschließenden Ärmeln, die am Unterarm mit drei Knöpfen geschlossene Schlitze haben. Sein Standbein ist das rechte. Das linke Spielbein ist zurück- und in der Haltung des polykletischen Speerträgers seitwärts gestellt. In der Wendung und als Träger des über ihm liegenden Sarges erscheint der Leib vorgetrieben. Der nach rechts gewendete Kopf ist zu stark, der linke Unterarm mit einer sehr großen Hand und unedlen Nägeln, die sehr breit sind, liegt vorn über dem Leibe. Sie ist unfeiner ausgeführt als die rechte, die sehr lange Nägel hat. Den Kopf umgibt ein breites Stirnband. Bei allen Dreien sind die Nasen wenig hervortretend und erscheinen fast wie eingedrückt.

Die Stirnseite des Sarges teilen geriefte Pfeiler in drei Felder. Davon sind die je zwei Siebentel einnehmenden Seitenfelder nach toskanischer Art mit den farbigen Wappen und dem roten Kardinalshute geschmückt. Die drei Siebentel des Mittelfeldes füllt das als Erz gedachte einst reich vergoldete Flachbild der Himmelfahrt Mariens, ein Meisterwerk Donatellos und das beste Flachwerk Neapels, von dem schon Vasari schrieb, daß ihm unendliche Lobeserhebungen zukommen (Abb. 67). Maria erscheint von sieben Engeln umgeben. Die Erhöhung ist ganz schwach, vorzüglich in der leichten fließenden Bewegung der Engel, welche Maria wie in einer vertieften Glorie halten. Der Gegensatz der ruhig betenden Himmelskönigin und der bewegten Gestalten wird durch die einst vorhandene Vergoldung bedeutend




Abb. 68.
Grabmal des Brankaccio, Kopf des Kardinals Brankaccio.

erhöht*). Der kräftige männliche Engel unten trägt die Massen wie ein Atlas. Die Augen haben meist aber nicht alle angedeutete Sterne, die Hände in jeder Biegung feste Gelenke. Die Liebe zur Naturwahrheit Donatellos zeigt sich in der etwas ältlich aussehenden Mutter Gottes, der nur halb wohl zu sein scheint. „Es ist eine Verkörperung brausenden Sturmes, völlig im Sinne der Antike. Allein die Darstellungsmittel selbst sind ganz andere. Für die Raumvertiefung bei flachster Arbeit bedient sich Donatello ähnlicher Hilfen wie die gleichzeitige Malerei. Die Wolke zu Füßen Mariens wird von einem Engel getragen, der mit seinen ausgebreiteten Armen, in voller Vorderansicht, stark verkürzt, aus den Wolken herausragt wie ein Schwimmer. Dazu aber zwischen den oft nur eingeritzten Linien ein leises, ursprünglich noch durch die Vergoldung belebtes Heben und Senken der Flächen. Dadurch gelingt es diesem Reliefstil, in die Illusion, die er hervorbringt, auch die zwischen den plastischen Gebilden vorhandene Luftschicht mit aufzunehmen" (Alfred Gotthold Meyer).

Unmittelbar auf dem Sarg im Gegensatz zu der florentinischen Art, den Toten auf eine besondere erhöhte Bahre zu betten, ruht die etwas kurz geratene Gestalt des Kardinals. Hände und Kopf sind von bewundernswerter Arbeit, die Züge des wie nach einer Totenmaske gearbeiteten Gesichtes von einer erhabenen durchaus lebendigen Größe, die, wäre sie in Erz gegossen, der des Denkmals

*) Diese Vergoldung ist wie für die Antike so auch für die Auflebung ganz wesentlich und hat allein den Zweck, die Flachbilder wie Erz wirken zu lassen, mit dessen Technik sie daher auch übereinstimmen. Dies ist auch namentlich z. B. bei den großen Flachbildern in der Laibung des Triumfbogens zu Neapel im Auge zu behalten.

Johanns XXIII. schwerlich viel nachgeben würde*) (Abb. 68). Mehr als an anderen Teilen des figürlichen Schmuckes erinnert dieser Kopf an Donatellos Meisterschaft.

Die so unorganische, bisher typische Totenkammer ist verschwunden. Nur die Vorhänge sind noch vorhanden, aber sie befinden sich am Bogen des äußern und einzigen Gehäuses, und die vorhangziehenden Engel sind geblieben. Aber sie sind veredelt, und geschickt bedient sich ihrer der Künstler, um die Verbindung zwischen dem Sarg und dem Gehäuse herzustellen. Sie sind schlanker und befriedigender als die Tugenden, ihre Augen ohne Sterne. Die ernsten beiden Gestalten in der schönen antiken Haartracht, dem schlicht herabfließenden, nach griechischer Art gegürteten Gewande, senken nachdenklich den traurigen Blick auf den Toten. Ihre Bewegung ist weniger auf ein Zurückhalten denn auf ein Zuziehen zu deuten, als wollten sie dem Toten vor ihnen ewige Ruhe und Frieden schenken. Von besonderer Schönheit ist die rechte Hand des rechts stehenden Engels.

Das Mittelfeld der Rückwand trägt in schönen römischen Buchstaben völlig ausgebildet die einfache und vornehme Inschrift. Über den Feldern der Rückwand mit ihren gerieften Pfeilern mit Mischkapitellen zieht sich ein kräftiges Gesims hin und trennt das obere Halbrund ab, auf dem sich in Halbfigur die Mutter Gottes mit einem stehenden kleinen Kristuskinde zwischen S. Peter und Michel auf dunklem Hintergrunde erhebt. Auch dies Bildwerk zeigt Reste von Vergoldung, es ist aber mittelmäßige Werkstattarbeit.

Von dem umgebenden Gehäuse ist aller überflüssige Schmuck entfernt. Es steht mit dem Grabmal auf einem gemeinsamen Sockel. Vorn erheben sich zwei sehr schlanke geriefte korintische Säulen mit überschlanken ängstlichen Kapitellen. Über ihnen trägt ein verkröpftes Gebälk in gleicher Höhe mit dem Gesims über den Engeln der Rückwand den zierlichen dreifach gegliederten Rundbogen, dessen Öffnung der geraffte Vorhang umzieht. Seine Enden fallen in die Hände der beiden Engel herunter. Den Bogen begleiten seitwärts auf gemeinsamen Sockel gestellte schmale Doppelpfeiler, die über einem kräftigen Gesims den Giebel in der Form eines gotischen Eselsrückens tragen. Seine Mitte ziert ein wenig guter Gott Vater im Rundbild und in halber Figur und zwei runde Muscheln, ein älterer von Donatello gern benutzter Vorwurf. Sein Rand ist mehrfach profiliert und zu guter Letzt mit geschmacklosen Krabben versehen. Besser dagegen sind die beiden posaunenden Engel rechts und links neben dem Giebel.

---

*) In ganz Neapel finden wir von den Türen der Neuen Burg, der Unterkirche im Dom und dem Brustbilde Ferdinands I. im Museum und einigen unwichtigen Arbeiten der 1500 und 1600 abgesehen kein bedeutenderes Bildwerk aus Erz. In den stürmischen Zeiten, die so häufig über die Stadt hereinbrachen, war das Metall eben zu wertvoll. Bei dem antiken Rosse, das vor dem Dome stand und in den 1300 eingeschmolzen wurde, half der Vorwand, man wolle dem Aberglauben steuern. Als man dem tapfern Führer Johann von Urbino († 1531) in S. Marien-zu-Piedigrotta ein Denkmal aus Erz errichtet hatte, wurde es schleunigst weggenommen, um Geschütze daraus zu machen, und durch ein marmornes ersetzt. Die bezeichnende Inschrift lautete:

Was du erblickst hier in Marmor, des Fürsten Erz, ward geschmolzen:
Also befahl es die Stadt, fürchtend kriegrische Not.



Abb. 69. Grabmal der Marie von Aragon.

Diesem Denkmal ist trotz der offenkundigen Schwäche des Aufbaues weder in der Frühauflebung noch später in Neapel etwas Gleichwertiges an die Seite zu stellen, und noch heute wirkt es bei der Wanderung durch den hohlen Schwulst und die schwüle Pracht der Anjoinengräber wie frischer Bergwind im Frühlingserwachen.

Den vollen Hereinbruch der Auflebung bezeichnet, wie wir sahen, der Triumfbogen Alfons' I. Die auffallende Tatsache, daß keiner der zahlreichen fremden Künstler, die wir bei dieser Gelegenheit kennen lernten, auch für Grabmäler oder Altäre in Neapel beschäftigt erscheinen, mag sich daraus erklären, daß sie von den Arbeiten am Triumfbogen eben ganz in Anspruch genommen waren. Erst später finden wir Peter Marin mit ein paar Aufträgen für Grabdenkmäler beschäftigt (so 1465), aber sie sind verloren gegangen. Auch Lauranas Spuren, der nach dem Tode Peters (1473) wieder nach Neapel kam, können wir leider nicht mehr verfolgen. Erst gegen 1480 begegnen uns wieder zwei Florentiner Namen von hellem Klange: Anton Rossellino und Benedikt Majano.

In der Kapelle Piccolomini zu Montoliveto erhebt sich das Grabmal der Marie von Aragon, einer 1470 verstorbenen natürlichen Tochter Ferdinands I. und der Gemalin des Anton Piccolomini Herzogs von Amalfi (Abb. 69). In den Jahren 1461—1467 war Anton Rossellinos Grabmal des Kardinals von Portugal in S. Miniato in Florenz entstanden, eins jener Werke der Frühauflebung, das auf die Mitwelt wie eine Offenbarung wirkte und noch heute „wenn nicht als das großartigste, so doch als das reizvollste Grabmonument der Renaissance gelten darf" (Bode). Was Wunder, daß das ewig unschöpferische Neapel davon ein genaues Nachbild zu haben wünschte, mochte auch der Ort sich wenig dazu eignen, die Überlieferung eine andere Art vorschreiben. Rossellino starb über die Ausführung hinweg (1478), und die Vollendung übernahm Benedikt Majano, den wir mit seinem Bruder Julian bei der Erbauung des Kapuanertores in Neapel kennen lernten.

Mit Rossellinos Werk wird ein neuer Typ des Grabmals fix und fertig nach Neapel verpflanzt: das Nischengrab in dem kassettierten Tor des Triumfbogens. Dabei kann die Form des Sarges die der ursprünglichen Wandgräber bleiben. Es ist der einfache Kastensarg, der entweder auf dem Boden steht und mit einer Inschriftplatte darüber den Ursprung der Grabbank des Nischengrabes bildet*), oder auf Stützen, Säulen u. dgl. gestellt ist, oder endlich auf Kragsteinen an der Wand haftet. Die Nische entsteht zunächst durch die Abplattung des Gehäuses, nutzt dann aber bald die baulichen Gelegenheiten aus, die sich in der Form von Blendbogen usw. in den Kirchen anbieten, um so mehr als solche Bogen mit der Gestalt des Triumfbogens als beliebtem Vorwurf übereinstimmen. Die Wiege des Nischengrabes ist Florenz; das erste seiner Art ist auch das beste Vorbild für alle Zeiten geblieben: das Grabmal des Leon Bruni († 1444) in der hlg. Kreuzkirche von Bernhard Rossellino, und die reichsten ihrer Art entstehen kaum ein halbes Jahrhundert später ebenfalls in Florenz mit Julian Sangallos beiden Grabmälern in der Sassettikapelle der hlg. Dreifaltigkeit (1484—1491).

Während nun in Neapel der Tote stets unmittelbar auf schmalem Unterbett auf dem Sarge liegt, hebt das toskanische und oberitalische Grabmal ihn auf eine besondere Prunkbahre. Naturgemäß wird hierdurch der Reichtum der Gliederung gefördert, und ungezählte Abwandlungen weiß die unermüdliche Schöpferkraft der Auflebung daraus zu ziehen, bis aus der Nische schließlich die flache Wand wird, der Sarg darin ganz verschwindet.

Rossellinos Kardinalsgrab trägt die Spuren seiner Entwicklung noch dunkel an sich. Der Vorhang ist vorhanden, aber in die Höhe gerafft. Auch die Engel sind nicht verschwunden, aber sie haben andere Verrichtungen übernommen: in Florenz trägt der linke am Pfeiler schwebende eine Krone, der andere ist unbestimmt; in Neapel schlägt die Erinnerung an die Tugenden wieder durch, die allerhand Gefäße tragen. Die Mutter Gottes, der man den Verstorbenen empfiehlt, ist zu einem einfachen Rundbild geworden, das die nun schwebenden Engel halten, die an den Vorhängen frei geworden sind. (Das gleiche Rundbild zeigt auch der Altar von S. Augustin in S. Gimignano von Benedikt Majano aus dem Jahre 1494.) Die durch jene Vorstellung vor der Mutter Gottes angedeutete Auferstehung erhält ihren Ausdruck in einem flachen Rundbilde, das sich in antiker Weise gerahmt über dem Gesimse der Sarkofagrückwand erhebt und die Auferstehung des Heilandes darstellt: In Florenz wirkt allein die Farbe des Gesteins. Endlich mag noch erwähnt werden, daß weder die klassische Umrahmung noch die Vertiefung der Nische in Neapel und andere Einzelheiten dem Urbild gegenüber von Vorteil erscheinen, wie sich denn hier wie so oft beobachten läßt, daß eine Nachahmung meist bedeutend hinter ihrem Urbilde zurückzubleiben pflegt, selbst wenn sie von ihrem ursprünglichen Meister herrührt.

Inzwischen setzt die neapolitanische Bildnerei noch immer das Werk der Übertragung gotischer Formen in die Sprache der Auflebung fort, und es entsteht

*) Wenn man sie nicht auf die ausgebildeten Stufen des Unterbaues der Hochgräber zurückführen will.





Abb. 70. Grabmal des Anton Karrafa Malizia.

so jener seltsame Mischstil, der eine unangenehme Eigentümlichkeit der neapolitanischen Kunst der 1400 bleibt. Sie wird bestimmt durch die Stärke ihrer Überlieferung und die Unselbständigkeit ihrer Künstler. Ohne uns bei den einzelnen Abwandlungen dieser Art länger aufzuhalten, mag als eine treffliche Probe davon das schwülstige Grabmal des Tomas Brankaccio betrachtet werden, das von Jakob della Pila von Mailand gefertigt wurde. Es befindet sich in S. Dominik (2. Kapelle links) und wurde dem Ritter nach seinem Tode 1482 von seiner Gemahlin errichtet. Auf einer niedern Grundlage erheben sich rechts und links kurze Wandpfeiler; darüber als Ersatz des gotischen Zeltdaches der Bogen, an und über dem Engel einen Vorhang halten und ziehen. In diesem Rahmen befindet sich das Grabmal; unten drei Tugenden, flach an die Wand gestellt; in vertiefter Nische der Sarg mit Inschrift, rechts und links davon Heilige in Flacharbeit; auf dem Sarg der Ritter; im Bogenfeld die Mutter Gottes im Früchtekranz mit Engelpaaren an den Seiten nach florentiner Art. Der Bogen ist gekrönt von einer Art gotisch auflebiger Kreuzblume. — Jakob arbeitete in Neapel vom August 1471 bis Juli 1502; von ihm sind das kleine Ziborium im Kor der hlg. Barbara in der Neuen Burg (1481), das Grabmal des Erzbischofs Piscicelli, jetzt im Dom von Salern, das des Nikolaus Alagno aus Torre Annunziata, jetzt im Museum Filangieri (Nr. 394 und 400), das des Peter Brankaccio in St. Angelo-a-Nido und einige andere Werke ohne besondere Bedeutung. — Befriedigender und wohl aus der Zeit stammend, da die ausländische Künstlersiedlung am Triumfbogen beschäftigt war, ist das in S. Dominik befindliche Grabmal des Anton Karrafa, gen. Malizia († 1438, Abb. 70). Es ist nur Werkstattarbeit, aber Schulz meint mit Recht, daß es in Hinsicht der Einfachheit der Anlage und des Schmuckes sehr zu loben sei. Auf dünnen Säulen mit Mischkapitellen ruht der Sarg; vor ihnen auf achteckigen Sockeln stehen die Gerechtigkeit mit Schwert und Kugel, die Mäßigung mit zwei Krügen und die Klugheit mit Schlange und Spiegel. Sie sind ansprechend in den Verhältnissen; ein schön geordneter Mantel fällt über das einfach herabfallende Unterkleid; die Köpfe mit anmutiger Haartracht und wohlgeformten Gesichtern sitzen

gut auf dem Halse. Auf der Vorderseite des Sarges findet in Flacharbeit, die mit Mosaik ausgelegt war, die Empfehlung des Toten an die Jungfrau statt, und zwar durch einen kleinen Engel. In der Mitte befindet sich die Jungfrau selbst mit einem plumpen Kristkinde, zu ihrer Rechten die hlg. Katarina mit Palme und Rad, zu ihrer Linken Maria Magdalena mit der Kapsel. Sie sind noch nicht wie die Gestalten der Florentiner Frühauflebung von innen heraus aufgebaut, aber doch nicht ohne gefühlvollen Ausdruck. Der obere schmale Rand des Sarges trägt in ausgebildeter römischer Schrift die Inschrift, darüber liegt mit gekreuzten Armen lang ausgestreckt in der Totenkammer der Ritter, die Füße gegen ein Kissen gestützt. Den Sockel unter ihm schmücken Verse. Auf seinen Vorsprüngen rechts und links stehen zwei geflügelte Engel in stattlicher Haltung den Vorhang zurückziehend. Das Dach zeigt in Lorbeerkranz das Wappen der Karrafa, links und rechts in Flacharbeit ihr Merkzeichen, die Stangenwage. Das Gehäuse bildet ein Überbau in der Form des antiken Triumfbogens, der von nun an typisch wiederkehrt. Bedenkt man, mit welcher Freiheit Michelozzos Denkmal bereits die Formen des Wandgrabes beherrscht, so ist die Gebundenheit dieses Grabmals im ganzen wie im einzelnen zum verwundern.

Die im letzten Drittel der 1400 in Neapel ansässigen Bildhauer bilden eine bunte Gesellschaft. Neben Jakob della Pila aus Mailand werden der Lombarde Meister Lukas, der Meister Stefan Bartel, gen. Mantegna von Florenz, der Meister Lorenz Infante von Rom, Meister Novello Paparo del Cilento genannt, Größen dritten Ranges, von denen wir nichts als ihre Namen kennen.

In der Kapelle des Gekreuzigten von S. Dominik (rechts vom Altar) gehört das schönste der dort befindlichen Gräber dem Marian Alagno und seiner Gattin Katarinella Orsini. Er starb bereits 1477. Das Denkmal wurde ihm urkundlich vom Meister der Domunterkirche Tomas Malvito (S. 53) errichtet und war ursprünglich für Marian allein bestimmt. Durch Hinzufügen seiner Gattin 1507 ist nicht nur die Inschrift verändert, sondern auch die in Aufbau und in den saubern Einzelheiten hübsche Anlage beeinträchtigt. Auch dies Grab gehört zu dem Triumfbogentyp.

Ebenfalls dem Malvito zugeschrieben, nach Burckhardt aber seinem Sohne Johann Tomas gehörig (der urkundlich an der Kapelle der Kunto gearbeitet hat und sie 1524 vollendet), ist das Grabmal des Jovanello Kunto († 1516) und seiner Gemahlin Lukrezia Kandida aus den Jahren 1517—1524 in S. Marien-der-Gnaden zu Kapo Napoli; und aus stilistischer Ähnlichkeit wird Malvito dem Ältern auch das Grab des Anton Alessandro in Montoliveto zugeschrieben (1491), im Eingang zur Grabkapelle (links) das des Finanzrates Johann Gilg Artaldo († 1516) und, weniger gut mit sonst fast gleichem Sarg, das des Johann Paul Ranaldi († 1500). Alle diese Arbeiten zeigen den Meister nicht als überragenden Künstler, sondern als den fleißigen Steinmetzen, als den wir ihn schon bei der Unterkirche des Doms kennen lernten.

In der Kapelle des Gekreuzigten in S. Dominik befinden sich noch zwei Karrafagräber, ebenfalls reine Nischenanlagen. Der hier ausgeprägte römische Typ hat zu unterst eine Bank, auf beiden Seiten Pfeiler mit Nischen, die den kasset-



Abb. 71.
Grabmal des Kardinals Sanseverin.

tierten Bogen tragen. Die Rückwand der Bank ist wappengeschmückt, darüber folgt die eigentliche Sargnische. Der Sarg selbst pflegt reich verziert und mit einer kurzkernigen Inschrift versehen zu sein. Darauf liegt ausgestreckt die Gestalt des Toten. Das Bogenfeld wird mit einer Anbetung in mehr minder erhabener Flacharbeit ausgefüllt. Die Nischen sind von Heiligen besetzt. Ein etwas abweichender Typ baut den Sarg an die übliche Stelle über die Platte der Bank.

Bei unserm Denkmal, dem des Franz Karrafa (links), befinden sich in den untern Nischen links die Stärke, rechts Petrus, in den obern links die Klugheit, rechts Johannes. Sie scheinen ganz willkürlich hineingestellt zu sein und machen den Eindruck fertig bezogener Fabrikware. Der Bogen trägt außen geflügelte und vergoldete Engel, innen ist er wie gewöhnlich kassettiert. Im Bogen eine mäßige Anbetung.

Das Gegenstück dazu (rechts vom Altar) gehört dem Wappen nach ebenfalls einem Karrafa. Die Inschrift ist herausgemeißelt. In den Nischen unten befinden sich die Klugheit und eine die Stangenwage der Karrafa haltende Gestalt, oben die Großmut und die Mäßigung wie bei dem Denkmal des Galeotto Karrafa (S. 131).

Von auffallend guter Arbeit erscheint der Schmuck des **Grabmals des Galeazzo Sanseverin** im rechten Querschiff von der Neuen Marienkirche (Abb. 71). Der hochgestellte Sarkofag, dessen Figur kaum sichtbar ist, steht in dem üblichen Halbrund, das eine Mutter Gottes und Engel an der Rückwand ausfüllen. Rechts und links befinden sich in zwei Muschelnischen der hlg. Anton und die hlg. Klara, oben als Krönung der hlg. Franz und der hlg. Dominik, während den Abschluß der hlg. Michael krönt. In den Bogenzwickeln bilden zwei hübsche Rundbilder die Halbfiguren der Verkündigung. Das Ganze ist mit sehr flach gehaltenem zierlich gearbeiteten Schmuck überzogen, der das feine Kunstwerk schön belebt. Das Figürliche schwankt zwischen Flacharbeit und Rundbildnerei. Das Denkmal ist auch insofern von Bedeutung, als die Krönung mit der des Triumfbogens Alfons' in der Form völlig übereinstimmt und an die Hand gibt, wie die Wiederherstellung dort zu geschehen hat. Auch in manchen Einzelheiten erinnert es lebhaft an die Arbeit des Triumfbogens. Sein Meister ist unbekannt.

Ebensowenig kennen wir die Meister zweier Denkmäler, die sich bedeutend aus der großen Menge der Werke der neapolitanischen Auflebung herausheben; es



Abb. 72. Grabmal des Galeotto Karrafa.

sind die des Galeotto Karrafa († 1513, S. Dominik, Kapelle rechts an der Eingangswand, Abb. 72) und des Galeazzo Pandone († 1514, S. Dominik, rechtes Querschiff, Abb. 73).

Im ersterem glaubt Burckhardt den stärksten Sonnenblick der Rafaelischen Zeit in Neapel zu erkennen. Es ist von geschmackvoller Einfachheit und tritt in der nach Art des Malvito reich verzierten Kapelle wirksam hervor. Über bankartig vorspringendem Unterbau liegt die mit Flachwerk eingerahmte Inschriftplatte mit der schön verteilten Schrift. Ein schmaler Fries mit Zahnschnittleiste und vorspringendem Gesims schließt sie ab. Darüber ruht der zu drei Vierteln in die Wand eingelassene Sarkofag von einfach geschwungener Form in dem schönen dunkeln Marmor von Porto Venere. Nur der die Füße bezeichnende Teil ist durch sechs schmale Rippen hervorgehoben. Sein Vorbild ist der früher in der Vorhalle des Panteon befindliche berühmte römische Porfirsarg, der in den

1700 für das Grabmal Klemens XII. in S. Johann-zum-Lateran verwandt und schon von Rossellino für sein Grabmal in S. Miniato benutzt wurde. Die Krönung des klargegliederten Werks bildet in geradem Viereck auf flach ausgehöhltem mit einem Band umgebenen Runde das Brustbild des Toten in Seitenansicht. Das Band trägt in herrlicher Schrift

GALEOCTUS CARRAPHA. ARMOR[UM] D[UX].

Zu beiden Seiten des Bildes sitzen zwei sinnbildliche Frauengestalten, links die Gerechtigkeit mit dem Wappenbilde der Karrafa, der Stangenwage, rechts die Mäßigung mit Kanne und Schüssel. Die Verbindung zwischen Sarg, Figuren und Bild vermitteln zwei einfache, im doppeltem Sinne geschwungene Schnecken. Über dem Bilde wiederholen sich Fries und Gesims der Inschrifttafel; darüber erheben sich eine kleine eigenartig geformte Pyramide und an ihren Ausläufern rechts und links zwei reizende Putten. Alles das ist einfach und anspruchslos, von musterhafter Ausführung. Es ist nicht bedeutend, aber voll seinen künstlerischen Gefühles wohl abgewogen, und nicht mit Unrecht erinnert Burckhardt an Andreas Sansovino: der weiche Fluß der Linien und das ausgeprägte Streben nach Schönheit, das hier bis an die Grenze des weichen und gezierten geht, erfreuen um so mehr, als ihr Eindruck inmitten einer so großen Fülle von mittelmäßigen Hohlheiten stärker ist, als er in Venedig, Florenz oder Rom sein würde. Begrüßt man doch schon den glücklichen Gedanken, die Tugenden in so lieblicher Umgestaltung verwendet zu sehen, und die Selbständigkeit, mit der das Bildnis des Toten so (und nicht etwa als vergrößerte Münze) in das Rund gesetzt ist und doch dem größern Rahmen des Vierecks entspricht. Der Kopf selbst erinnert an den Kolleoni, und wenn man über den Künstler urkundliche Nachweise fände, so würde der Weg wohl über die Werkstatt des Jakob Sansovino in Venedig führen. — Weniger hervorragend und ganz als Schmuckwand wie eine Holzschnitzerei in Marmor behandelt ist das Grabmal des Galeazzo Pandone (Abb. 75). Von einem Sarg ist keine Rede mehr. Den Mittelpunkt des Werkes bildet die Inschrifttafel und darüber auf fast gleich großem Quadrat in reichem Fruchtkranz das naturalistisch-lebendige Kopfbild des Toten von vorn in beinahe vollständiger Rundarbeit. Die Lebendigkeit des Kopfes wird noch verstärkt durch den dunkel getönten Marmor innerhalb der weißen Umgebung. Der Mund ist tief eingeschnitten, ebenso die Nasenlöcher, die Brauen sind ausgeführt, die Stirn mit ihren Falten ist ebenso trefflich modelliert wie das kräftige Kinn. Sehr häßlich sind die großen weit abstehenden, einfach modellierten Ohren. Es ist ein Bild des Lebens, das noch etwas von der Frische der Frühauflebung atmet. Dazu kommt das feine sauber gearbeitete mit den Ausläufern im Steine verschwindende Arabeskenwerk. Zwei Rechtecke zur Seite der Inschrift tragen mäßige geflügelte Engel mit gesenkten Fackeln in flacher Arbeit; ihnen entsprechend zur Seite des Kopfes zeigt sich antiker Waffenschmuck. Die ganze Fläche ist ganz formelhaft in sechs Fächer geteilt wie der Schmuck einer Holztür. Dieser Eindruck verstärkt sich durch den Rahmen, der sich auf einem mit dem Wappen der Pandone und Greifenzierrat geschmückten Sockel erhebt. Der Rahmen ist in



Abb. 73. Grabmal des Galeazzo Pandone.

der Form flacher Pfeiler mit zierlichstem Flachwerk bedeckt, ebenso der doppelte, durch Gesimse mit Zahnschnittleiste und Eierstäben getrennte Fries. Über dem vorspringenden Rand der Krönung steht zwischen zwei Aufsätzen ein Halbrund mit der Mutter Gottes und dem Kinde in drei Viertel Arbeit. Die hlg. Jungfrau ist in Halbfigur dargestellt, das Kind sitzt auf einem Kissen auf ihrem rechten Knie und wühlt mit kindlichem Behagen in einer mit Früchten gefüllten Schüssel, wobei es den linken Fuß voll Entzückens bis zur Brust der göttlichen Mutter erhebt. Groß und ansprechend ist der Faltenwurf des Mantels, gut die Arbeit der Hände und des Nackten, der Ausdruck von großer Innigkeit und auch der Aufbau meisterhaft, wenn er auch etwas in die Breite auseinanderfällt. Den Hintergrund bilden Wölkchen und die Bäume einer Landschaft nach der Art alexandrinischer Flachbilder, — im ganzen eine der besten Arbeiten der Auflebung in Neapel!

Von beiden Werken kennen wir die Meister nicht. Vielleicht darf man an den Sohn des Tomas Malvito denken, den Johann Tomas, von dem wir schon erwähnten, daß er 1524 die Kapelle der Kunto in S. Marien-der-Gnaden vollendete, und der deshalb nicht ohne weiteres für unebenbürtig des Vaters erklärt werden darf. Vielleicht führt auch ein eingehender Vergleich der Werke des Santacroce in dieser Richtung. Es ist eine der vielen Fragen der neapolitanischen Kunstgeschichte, die noch ihrer Lösung harren. —

Es ist auffallend, daß in der Folgezeit, die wenig Bildwerke hohen Ranges mehr aufweist, Michelangelo fast ohne Einfluß auf Neapels Bildnerei geblieben zu sein scheint, obgleich gerade er zu einer verhängnisvollen Nachahmung hier würde gereizt haben. Allerdings wurde Lorenz Bernini in Neapel geboren, aber er trug seine unheimliche Kunstfertigkeit nach Rom, und dies, nicht Neapel, ist der Mittelpunkt des Barock geworden, das wieder wie alle andern Stile auch erst fertig von dort in den Boden Neapels verpflanzt wurde.

In einem für die Forschung sehr wichtigen Briefe des Peter Summonte an seinen Freund Mark Anton Michiel in Venedig vom 20. März 1524, dessen

Urschrift leider noch immer nicht wieder aufgefunden ist, bekennt der treffliche Neapolitaner, daß sein venezianischer Freund in bezug auf die Kunst viel besser daran sei als er in Neapel. Er könne dem nicht viel entgegenstellen und nenne nur als seine Zeitgenossen Johann Merlian von Nola und Hieronimus Santacroce.

Der ersterwähnte war ursprünglich Holzschnitzer und ein Schüler des Peter Belverte von Bergamo, der sich auch Venezianer nennen ließ. Von Merlian stammt die Tür der Verkündigung (S. 188), und Johann erbte von dem Lombarden die Vorliebe für den reichen Schmucküberzug der Bauglieder, dem schon Tomas Malvito in der Domkirche gehuldigt hatte. Seine Lebenszeit können wir nur annähernd bestimmen. Summonte nennt ihn 1524 jung, den etwa 1502 geborenen Santacroce aber noch jünger; Vasari bezeichnet ihn 1550 mit alt. Somit mag seine Geburt etwa in das Jahr 1490, sein Tod nach der Mitte der 1500 fallen.

Johann Merlians Name begegnet in Neapel außerordentlich häufig. Wir haben zu unterscheiden, was von ihm persönlich, was in Verbindung mit seinen zahlreichen Schülern, und endlich, was von diesen allein und ihren Nachfolgern ausgeführt worden ist. Dies ist um so weniger leicht, als die Persönlichkeit Merlians mit ihrem Durchschnittstalent sich nicht sonderlich aus der ganzen Schule heraushebt. Die von ihm geschaffenen Grabmäler zeichnen sich durch das Streben nach Mannigfaltigkeit des Vorwurfes, nachdem nun einmal die strenge Form des Grabmals über den Haufen geworfen war, und durch den meist sauber und gut gearbeiteten reichen Schmuck aus. Sie erheben sich indes nie zu der Höhe der Kunstwerke, wie wir sie um dieselbe Zeit so zahlreich in Norditalien, ja wie wir sie bei seinem talentvolleren Landsmanne Santacroce finden. Der Aufbau ist oft gedankenlos, kein inneres Gerüst verbindet die Teile zu einem notwendigen Ganzen, und die Bildwerke, wie wir sie näher noch bei den Altären kennen lernen, erheben sich nicht über anmutig weiche Gestalten, die wohl eine saubere Arbeit, aber kein eigenes Leben zeigen. Immerhin steht seine Kunst dank der allgemeinen Vortrefflichkeit dieser reichen Zeit noch so hoch, daß wir Nachgeborenen sie noch mit Genuß betrachten werden.

Merlians Tätigkeit erstreckt sich auf Holzschnitzerei, Altäre, Einzelfiguren, Brunnen und Grabmäler.

Von letztern können ihm nur wenige bestimmt zugewiesen werden, und auch dann noch ist die Beteiligung seiner Schüler keineswegs ausgeschlossen.

Im Eingang zur Sakristei von S. Severin und Sosio befindet sich links das Grab des 6jährigen Andreas Bonifaz Zikara, rechts das des Hans Baptist Zikara. Das schönere von den beiden ist das linke vom Jahre 1530. Es zeigt einen selbständigen und gefälligen, wenn auch nicht bedeutenden Aufbau.

Der Unterbau mit Inschrift und Wappen trägt zunächst einen breiten Fries mit einer malerischen, aber etwas flüchtigen Flacharbeit, die Aufbahrung des toten Knaben, der von klagenden Verwandten umgeben ist. In der Mitte darüber erhebt sich in halber Lebensgröße vor einem flachen Bogen mit Engeln rechts und links an den Seiten die ansprechende Figur des hlg. Andreas, dessen Kopf die Wagrechte der Bogennische glücklich überschneidet. Auf Löwentatzen gestellt legt sich dann der wiegenförmige, nicht kleinlich gezierte Sarg in den



Abb. 74. Denkmal des Peter von Toledo in S. Jakob.

Bogen. Seinen Deckel heben einige Engel auf, um die schöne Gestalt des im friedlichen Todesschlafe ruhenden Knaben zu zeigen. Dieser gewiß etwas spielbildnerische und empfindsame Gedanke deckt sich hier glücklich mit dem Vorwurfe, indem er über das Werk eine dichterische knabenhafte Reinheit und tiefe Kindlichkeit breitet.

Wohl mit Unrecht sprechen Schulz (und vor ihm Franz Pietri 1634) dies Grabmal dem Merlian ab und dem Spanier Peter von Prata zu.

In derselben Kirche neben dem Kor rechts (Kapelle der Sanseverini) befinden sich drei fast gleiche Grabmäler der drei Brüder Sanseverin, die im Jahre 1516 gleichzeitig von ihrem Oheim Askanio vergiftet wurden. Es scheint eine 1539—1545 aus der Werkstatt Merlians hervorgegangene Arbeit zu sein. Der Sarkofag ist durch einen bankartigen Aufbau erhöht, auf dem die drei Toten alle drei in der gleichen formelhaften Weise sitzen (etwa wie die Rota in S. Dominik liegen). Erträglicher ist der Engel links am linken Grabmal.

Eine beachtenswerte Liste von Kunstwerken Neapels von dem eben genannten Franz Pietri führt auch das Grabmal des Peter von Toledo in der Kirche S. Jakob-der-Spanier als dem Merlian gehörig an (Abb. 74). Es hat damit seine eigene Bewandtnis. Der rücksichtslose für höhere Bildung unempfängliche Spanier, der indes als Heerführer und Verwalter für Neapel große Verdienste hat, starb zu Florenz am 22. Dezember 1553. Ob seine Leiche je nach Neapel übergeführt wurde, ist fraglich. Das Grab in S. Jakob ist leer. Noch zu seinen Lebzeiten aber war es bei Merlian bestellt; wann es begonnen wurde, ist



Abb. 75. Empfang Karls V. in Neapel. Flachbild vom Grabmal Peters von Toledo.
(S. Jakob-der-Spanier.)

ungewiß. Jedenfalls wurde es erst mehrere Jahre nach Peters Tode aufgestellt: 1560 wird es von De Stefano noch nicht erwähnt. Nach der Inschrift wird es 1570 von dem Sohne Peters vollendet. Unter diesen Umständen kann man das uneinheitliche Werk schwerlich dem Merlian in die Schuhe schieben. Noch dazu ist es nichts als eine im ganzen mißlungene Wiederholung des Grabmals Franz' I. in S. Denis. Die vier Eckgestalten fallen durch das übermäßige Betonen der Körperformen durch die faltenreichen Gewänder hindurch unangenehm auf, wobei diese sich nach allen Richtungen hin bauschen, wie von einem unerklärlichen Winde bewegt. Unbedeutend sind die Kameen nachahmenden Flachbilder auf dem obern Rande des Unterbaues, ungeschickt das Bildnispaar oben, dessen Vorderseiten durch die anspruchsvollen Betstühle davor verdeckt werden. Das beste daran sind die Köpfe, die nicht unlebendig sind. Nur die Flachbilder an den Seiten erheben sich ein wenig über das übrige Bildwerk. Vermutlich verfertigte Merlian, wenn überhaupt etwas, nur das rückwärtige, das den Empfang Karls V. am Kapuanertor (1535) darstellt (Abb. 75).

Pietri und nach ihm die Mehrheit der Forscher geben ihm auch das **Grabmal der Antonia Gaudino** (S. Klara, l. Seitenaufgang rechts). Es ist ein Vorwurf, wie er dem Schöpfer des Denkmals des Andreas Bonifaz Zikara zusagen mußte: die einzige Tochter, eine 14jährige Braut, stirbt an ihrem Hochzeitstage, dem 30. Dezember 1530. Der Aufbau ist stillos. Allein der Sarg, auf dem die Jungfrau ruht, ist wohl von Merlian (oder Peter von Prata?), das übrige ist zierliche, aber trockene Werkstattarbeit; die beiden Flachbilder der Engel sind mittelmäßig. Die lorbeerumkränzte Tote ist dargestellt als eine gelehrte Freundin der Bücherwelt. Ein Buch hält sie auf ihrem Schoße, Bücher kehren im Zierrat des Sarges wieder, ein Buch hält der rechte Engel in die Höhe, Buch und Lorbeer scheinen ihre Wahrzeichen. Ein Hauch rührender Empfindsamkeit liegt über der feinen Figur, deren Kopf nicht zu seinem Schaden an das schöne römische Brustbild der Minatia Polla in den Termen erinnert. Auch er ist aus dem gleichen Geiste geboren, dem der Trauer um eine in jugendlicher Frische ins Grab gesunkene hochgebildete Jungfrau und Braut. Ist Merlian wirklich ihr Schöpfer, so ist dies eine seiner besten Arbeiten.

Strittiger noch ist das aus S. Lorenz nach S. Martin (2501) gekommene **Grabdenkmal des Heinrich Puderico**, für das alle möglichen Künstler angeführt werden. Die Frage bedarf noch einer abschließenden Untersuchung, wobei auf die ursprüngliche Aufstellung in der Lorenzkirche zurückzugehen ist.

Die bedeutendste künstlerische Persönlichkeit der Hochauflebung Neapels ist ohne Zweifel **Hieronimus Santacroce**. Summonte sagt: „Kaum 20 Jahre alt entfaltet Santacroce schon sein schönes Talent; er war zuerst Goldschmied, dann wandte er sich dem Marmor zu, und zwar mit so viel hervorragender Tüchtigkeit, daß er, wenn er am Leben bleibt, zweifellos in seiner Kunst groß sein wird. Von Sannazaro hat er eine Denkmünze verfertigt, ferner einen Apoll aus Marmor, allgemein gepriesene Werke". Nach dieser Angabe kann man die Geburt Santacroces auf ungefähr 1502 festlegen. Auch Vasari schreibt von ihm: Hätte Hieronimus gelebt, so hoffte man, er würde alle Künstler seiner Zeit übertreffen. Aber er starb und verdarb jung, jünger noch als Rafael, kaum 35 Jahre alt, und sein Talent scheint sich schnell erschöpft zu haben. Das Beste, was er leistete, sind seine Altäre. (S. 153 ff.) Von Grabmälern führt Tutini das des Karl Gesualdo in der Frauenkirche von S. Martin, des Bischofs Squillace in der Verkündigung, endlich das vielumstrittene des Sannazaro in S. Marien-der-Geburt an. Vielleicht war er am Denkmal Heinrich Pudericos beteiligt; endlich schreibt man ihm die Reste des Grabmals des Anton Gennaro in S. Peter-dem-Blutzeugen zu. Ein klares Bild können diese Arbeiten nicht geben, sie sind entweder nur in Bruchteilen vorhanden oder in späterer Zeit entstellt. Klarer wird uns sein Lebenswerk bei Betrachtung der Altäre und Einzelwerke Neapels werden.

Das **Grabmal des Sannazaro** entwarf wohl der Dichter und Filosof, der Actius Sincerus der pontanischen Akademie, **selber** (Abb. 76). Daraus erklärt sich zur Genüge der dilettantenhaft stillose Aufbau. Auch das Figürliche ist ungleich. Wir unterscheiden das Brustbild des Dichters und das Flachbild in der Mitte von den beiden Gestalten des Apoll und der Atene und von den mittelmäßigen Engeln, die wie die Inschrift des Bembo spätere Zutaten sind. Die beiden Gestalten des Apollo und der Atene, die mönchische Frömmigkeit in David und Judit umtaufte, sind, wie man leicht erkennt, glatt michelangelesk. Ihr Verfertiger war der in den frühesten Quellen kurzweg als Künstler des ganzen Denkmals genannte Schüler Michelangelos, der Florentiner Minorit Johann Angelo Montorsoli Poggibonsi (1507—1563), der durch verschiedene Werke in Genua, Bologna, Messina bekannt geworden ist und seinen Namen selbst an die obere Seite des untern Sockels gesetzt hat. Die Gestalten des Apoll verraten in Haltung und Bewegung so deutlich den nicht starken Schüler des Michelangelo, sie geben so viele Erinnerungen an einige seiner bekanntesten Gestalten wieder, daß Montorsoli unzweifelhaft als ihr Verfertiger bezeichnet werden muß.

Ähnlich verhält es sich mit dem Flachwerk im Mittelpunkt des Denkmals. Am markigen und lebendigen Brustbild des Sannazaro wäre Santacroces Beteiligung verständlicher. Liegt es doch nahe, den Künstler der Denkmünze des Dichters auch mit der Anfertigung des Brustbildes zu betrauen. Überdies weist



Abb. 76. Grabmal des Sannazzaro.

ein stilistischer Vergleich mit dem Kopfe des Karl Gesualdo in diese Richtung. Dagegen wird man das Flachbild auch dem Montorsoli zusprechen; es steckt so viel michelangeleskes Wollen und so wenig von seinem Können darin; spielende Leichtigkeit im Überwinden handwerklicher Schwierigkeiten, wildes Leben, mangelhafte Beobachtung der Verhältnisse, kurz der ganze Montorsoli. Der Sinn des Bildes ist folgender: die Muse, die Kunst des Dichters, schlägt den wilden Gott des Ortes halb Land, halb Meer, oder wenn man will, den neidischen Filistergeist Marsyas*) in Fesseln, macht sich das Meer Poseidon gehorsam, Artemis zur Freundin, Pan zum lachenden Genossen. Der Aufbau ist sehr bewegt, das körperliche frisch und übertrieben. Die Fingergelenke sind bucklig ausgeprägt, so

*) Die Gestalt des Marsyas ist nach Art der Auflebung ein aus römischen Flachbildern fantasievoll zusammengesetztes Gebilde. Auf dem Sarge 404 im Vatikan befindet sich ein nackter Marsyas an der Fichte, allerdings nicht doppelfischschwänzig; ein solcher Triton befindet sich auf dem Sarkofag 102 im Pignagarten und anderswo.



Abb. 77. Flachbild vom Grabmal des Sannazzaro.

besonders an der spielenden Linken der Muse, der Rechten des Pan und der den Dreizack haltenden Hand des Poseidon. Der Kopf der Artemis ist zu klein geraten (Abb. 77). Die Arbeit zeigt eine sehr reichliche Anwendung des Bohrers. Übrigens stand das Grabmal ursprünglich in der Unterkirche, wo sich jetzt die wurmstichigen Bruchstücke einer großen Krippe befinden (S. 167). Links war der hlg. Jakob, rechts der hlg. Nazarius aufgestellt.

Die Trümmer des Grabmals Squillaces in der Verkündigung (Kapelle Galeota) kommen wegen ihres Zustandes kaum mehr in Betracht.

Durch die übliche neapolitanische Wanderung arg entstellt ist auch das Grabmal des Karl Gesualdo († 1523), das noch in den 1600 in der Hauptkirche von S. Martin stand, dann in die Nonnenkirche dort übergeführt und so hergerichtet wurde, wie es jetzt ist (links vom Hochaltar). Außer dem Sockel und Sarkofag kann man dem Santacroce nichts zuschreiben. An der Gestalt des Toten ist das edel geschnittene Gesicht mit dem kahlen Haupt durch Einfachheit und gute Ausführung ausgezeichnet.

Das gleiche kann man von den Resten des Grabmals des Anton Gennaro in S. Peter-dem-Blutzengen sagen, obgleich auch hier die Urheberschaft des Santacroce nicht sicher ist (Abb. 78). Seine Wanderung machte das Denkmal im Laufe der Jahrhunderte von der Wand, wo sich jetzt die Nebentür der Kirche befindet, über den Hof zur Seite der Kapelle des linken Kreuzschiffes. Dazu gehören noch auf reichgeschmückten kurzen Barocksäulen zwei Tugenden, die Gerechtigkeit und die Klugheit, die ihrerseits die seltsamsten Irrfahrten durchmachten und leider (wie z. B. durch einen modernen der zu nackten Brust der Klugheit aufgemeißelten Schleier)



Abb. 78. Tugenden vom Grabmal des Anton Gennaro. (Nap. Nob.)

arg gelitten haben. Trotzdem gehören beide wohl immer noch mit zu den schönsten Werken der Auflebung in Neapel. Auch der Sarg ist in seiner Einfachheit von guter Form. Die Haltung des Toten ist gesucht und unschön, dürfte aber wohl auf den Besteller zurückzuführen sein, wie sie denn in Neapel in Nachahmung toskanischer und römischer Vorbilder besonders beliebt war. Schön geschnitten und lebendig ist auch hier der Kopf (Abb. 79).

Santacroce durchschwärmte den Kunsthimmel Neapels wie ein einsames Meteor. Er hinterließ keine Schüler. Um so zahlreicher sind diese bei dem arbeitsamen und unbedeutenderen Merlian, und wir treten schnellen Schrittes in die Zeit ein, wo man wohl noch von Schulen und Richtungen, aber nicht mehr von einzelnen Meistern spricht. Unter den besseren Schülern Merlians sind der tüchtigere Auria und der schwächere Kakavello noch nennenswert. Letzterer ist Neapolitaner und lebt von 1515—1570. Seine zahlreichen Arbeiten sind uns durch ein umständliches Tagebuch gesichert. Sein Mitarbeiter war Johann Dominik Auria, mit dem er neun Werke ausführte. Die hauptsächlichsten und zahlreichsten Arbeiten Kakavellos besaß die Verkündigung, die 1757 eine Feuersbrunst zerstörte. Auch seine Brunnen und andere Werke sind verschwunden. Was wir aber noch besitzen, reicht vollkommen hin, seine nicht hohe Kunst zu beurteilen. Dabei mögen die Grabmäler, die ihm allein zukommen, nämlich die des Lotrec und Navarro in der Neuen Marienkirche (1570), des Alfons Basuto und Walters von Hirnheim in S. Jakob-der-Spanier, des Johann Angelo Pisanello in S. Lorenz, der Porzia Kapece in S. Dominik und andere mehr mit Stillschweigen übergangen werden: Sie sind unerfreulich im Aufbau, schwer und unausgeglichen im einzelnen, kalt und verzeichnet im figürlichen und überdies meist nur mittelmäßig ausgeführt.

Dagegen wird man seiner Mitarbeit an einigen bedeutenderen Denkmälern dieser Zeit gern gedenken, vielleicht nur deshalb, weil sein persönlicher Anteil daran nicht festzustellen ist. Mit Merlian und Dominik d'Auria verfertigte er



Abb. 79. Sarg des Anton Gennaro. (Nap. Nob.)

das große Denkmal des Nikolaus Anton Karacciolo in S. Johann-zu-Karbonara*) (Kapelle der Karacciolo-di-Viko rechts).

Diese Kapelle ist die Glanzleistung der um Merlian gruppierten Künstler und gibt den besten Begriff von ihren Fähigkeiten und Schwächen. Daß jene nicht auf dem Gebiete der Erfindung und des künstlerischen Geschmackes, sondern mehr auf dem des fantasievollen Reichtums und sauberen Ausführung, diese in der durch anspruchsvolle Schmuckformen nur leicht verhüllten künstlerischen Unfähigkeit, neue Gedanken groß zu gestalten, liegen, springt in die Augen; nur muß auch hier gegenüber der Gegenwart gerühmt werden, mit welch sicherem Takte Bauliches und Bildnerisches sich ineinanderfügen, wie alles, das Bedeutende wie das Nebensächliche, liebevoll und gewissenhaft in echtem Stoffe ausgeführt wird, und wie endlich auch jetzt noch, da der Zwang des überlieferten Typs einer formlosen Freiheit zu weichen beginnt, die lange Schule der 1400 und 1500 die Werke noch zu einem Ganzen geschlossen zusammenhält.

Das bessere der beiden Grabmäler ist das von Nikolaus Anton seinem Vater Galeazzo gesetzte, links vom Hochaltar (Abb. 80). Bei ihm ist eigenartig und selbständig die Rolle, die der ganz schmucklose Sarkofag hier als Gegensatz baulich spielt, eine Rolle, die er gegenüber dem sonst fast gleichen Denkmal des Sohnes durch überreichen Schmuck ganz wieder einbüßt. Während so das frühere Werk noch den Zweck als Grabmal kräftig betont, geht das spätere in lauter Schmuckformen auf und könnte ebensogut irgendwo anders stehen als an der geweihten Stelle einer Familiengruft.

Nicht mehr der Sarg und sein nächster Schmuck, wie er daran in Flacharbeit oder darüber in der liegenden Gestalt des Toten ausgedrückt war, spielt hier die

*) Hier auch im Triumfbogentyp der mit dem Grabe des Blasius Marsikano vereinigte Altar der Julie Karacciolo.

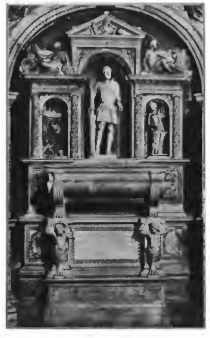


Abb. 80. Grabmal des Galeazzo Karacciolo.

Hauptrolle, sondern der Überbau mit seinen Bildwerken. Wir werden sehen, daß zu dieser Entwicklung die Verwendung des Grabmals als Wandaltar wesentlich beitragen mußte. Dazu kommt noch das Bedürfnis, neben dem Bilde des Toten vor allem auch das des Lebenden durch die Kunst zu verewigen. Dieser Gedanke, der in Neapel schon bei den Prunkgräbern Roberts und Ladislaus' verwirklicht wird, entwickelt sich nun zur Hauptsache: die lebende Gestalt umgeben von den sie zierenden Tugenden bildet den Mittelpunkt; das strenge Maßhalten, das die Darstellung eines Toten verlangte, ist unbequem und undankbar geworden und macht dem blühenden, bald auch dem allzu ruhmredigen Leben Platz.

Der Typ des Wandgrabes, wie er sich nach nördlichen und römischen Vorbildern entwickelt, läßt nun das Denkmal in das eigentliche Grab und die dahinter gelegte Schmuckwand mit Bildwerken zerfallen, eine Trennung, die noch der Triumfbogentyp wenn auch mühsam vermeidet. Immerhin kam in ihm noch der ursprüngliche Gedanke des alten Hochgrabes dunkel zum Ausdruck; mit dem Wandgrabe der Spätauflebung ist er bald ganz verschwunden.

Über dem vorspringenden Teil des Sockels, der den Sarkofag zu tragen hat, befindet sich zunächst die Inschriftplatte zwischen zwei Faunen, die in mißglückter Weiterbildung der Antike in Löwenfüßen endigen. Sie tragen über Wappenstücken der Karacciolo (einer Eisenfessel, deren Form sich noch mehrfach am Denkmal wiederholt) die Sockelplatte, auf der ebenfalls über Löwenpranken der glatte Sarkofag steht, der in Form und Einfachheit den des Galeoffo Karrafa (S. 131) zum Vorbilde hat. Die Schmuckwand seitwärts ist unten mit Wappen, in der Höhe des Sarges mit Trofäen in Flacharbeit geschmückt. Über dem Sarge bildet sie einen Aufbau von einer großen mittleren und zwei kleinen Seitennischen, deren Muscheln schon von ganz lebloser Form sind. In der Hauptnische steht, den Griffteil der schweren Turnierlanze in der Rechten, die Linke am Schwertgriff, barhäuptig in voller Stahlrüstung der Tote, eine tüchtige, wenn auch nüchterne Arbeit und das beste an der ganzen Kapelle. Namentlich der Kopf ist noch von ausdrucksvoller Lebendigkeit. Das mittlere Giebelfeld der antikisierenden Bedachung der überhöhten Mittelnische trägt die Dachlinien überschneidend fast in Rundarbeit die Halbfigur Gottvaters, eine dunkle Erinnerung an die frühen

gotischen Typen und den Gottvater des byzantinischen jüngsten Gerichts. Die niedern Seitennischen sind seitlich eingerahmt von reich verzierten Säulen mit winzigen jonischen Kapitellen und tragen über einem doppelten Gesims mit Fries und Zahnschnittleisten auf einer Art Hintergrund von Panzern und Schilden zwei liegende nackte Gestalten. Man kann sie als Mars und Vulkan deuten. Sie bilden eine Mischung antiker Flußgottheiten und michelangelesker Grabfiguren. Die kleinen Nischen füllten ehedem die Gestalten Adams und Evas. Ersterer hat wohl frömmelnder Heuchelei weichen müssen, wie man auch der Eva ein Feigenblatt umgehängt hat. Sie ist in die Nische unbehaglich eingezwängt und ebenfalls nicht mehr als eine mittelmäßige Arbeit. Übrigens wagt kein Denkmal Neapels aus dieser Zeit so viele nackte Gestalten, worin man denn einen schwachen Abglanz der Kunst Michelangelos oder den Einfluß Santacroces, wenn nicht gar seine Hand erblicken mag.

Das ganze Werk ist in eine bogenüberspannte Nische gestellt. Es beginnt die Häufung der baulichen Vorwürfe, die im Barock schrankenlos ausartet. Die Nische selbst ist mit dunkelrotem Marmor ausgelegt. Man denkt nicht mehr daran, die Gestalten mit Farbe zu beleben, vielmehr soll die Farbigkeit des bildnerischen Schmuckes durch mittelbare Hilfsmittel erreicht werden, womit der verhängnisvolle Weg beschritten wird, den die bildende Kunst auch heute noch nicht beendet hat.

Der Erbauer dieses Grabmals Nikolaus Anton ließ sich und seiner Gattin noch zu seinen Lebzeiten († 1543) das entsprechende Denkmal rechts vom Hochaltar errichten. Die Kapelle trägt eine Widmung, die besagt, daß Galeazzo sie 1516 der Muttergottes weihte.

Das Denkmal des Sohnes unterscheidet sich im Aufbau nicht von dem des Vaters, wohl aber in Einzelheiten, die das fortschreitende Nachlassen eines künstlerisch maßvollen Geschmacks erkennen lassen. Die noch in der Ruhe von Traggestalten gehaltenen Faune sind zu zwei lebhaft bewegten Ungeheuern mit doppeltem Fischschwanz geworden, die ihre Eisenfesseln halten, als ob es Zupfgeigen wären. Die eindrucksvolle Schlichtheit des Sarges ist verschwunden und hat einem Übermaß von Zierrat Platz gemacht. Das Nackte ist bedeutend eingeschränkt: Eva wird durch die Tugend der Barmherzigkeit mit je zwei Kindchen, Adam durch die des Fleißes (?) mit Buch und Hund ersetzt, formelhafte Gestalten ohne inneres Leben. Mars und Vulkan sind flacher und unbedeutender geworden. Die Gestalt des Toten, die man dem Kakavello geben möchte, ist eine leblose Wiederholung von der des Galeazzo. —

Was nach dieser Zeit an Grabmälern entsteht, deren Künstler uns bekannt sind, lohnt sich selten der Mühe im einzelnen näher zu betrachten. Wer sie im Zusammenhang mit den Strömungen ihrer Zeit prüfen möchte, beachte als treffende Typen das Doppelgrab der Konstanze Davala und Beatrix Piccolomini (um 1550) in Montoliveto, das Doppelehepaargrab der Spinelli in S. Katarina-zu-Formello (1580), der Rota in S. Dominik (1600 linkes Seitenschiff, 3. Kapelle links); des Admirals Vinzenz Karrafa in S. Severin und Sosio (1611, linkes

Querschiff) usw. Auch die neueste Zeit stellt zum Vergleich ein Beispiel, das Grabmal der Pauline Ranieri (1878, S. Klara, linkes Querschiff). Das zuerst erwähnte ist eine wahre Kuriosität. Es besteht aus einer Kreuzigungsgruppe mit Maria, Magdalena und Johannes auf einfachem Sarkofag — einem Bildwerk aus der Mitte der 1500, das auffallend gewöhnlich, plump und gedunsen wie aus Brotteig aussieht. Ihr Meister Julius Mazzoni aus Piacenza ist durch den äußern Schmuck am Spadapalast in Rom (1540) bekannt, wozu er sich besser eignete als zu selbständigerer Künstlerarbeit.

Das Spinelligrab ist eine sehr umständliche und anspruchsvolle Kulisse. Das Schema ist folgendes: die Doppelgräber von Ehepaaren sind in der Art zu einem Ganzen verbunden, daß sie zusammenhängend um den rechten und linken Korpfeiler herumgeführt werden, und zwar so, daß die halb dem Altar zugewendete Wand in einer Nische die ganze Figur des Ritters auf dem Sarkofag stehend darbietet, die dem Hauptschiff zugewendete aber dessen Frau. Das alles wird sehr weitläufig mit Häufung der Vorwürfe und Schmuckformen ohne viel Geschmack und handwerksmäßig gearbeitet vorgeführt. Als Künstler werden die sonst unbekannten Mailänder Jannotto und Scilla bezeichnet.

Ebenso auffallend in Anlage und Ausführung ist das Grabmal des Bernhardin Rota († 1575) in Rüstung, das den Johann Dominik Auria zum Urheber haben soll. Es scheint Überlieferung der Familie zu sein, daß ihre Mitglieder sämtlich den Kopf aufstützen: nicht mehr der Tote wird dargestellt, sondern der Schlafende, womit man denn der Doppeldarstellung des Toten und des Lebenden bequem aus dem Wege geht. Der Sarkofag schaukelt halsbrecherisch auf einem schmalen nach unten spitz zulaufenden Unterbau zu dem Zwecke, für zwei antikisierte Flußgötter des Arno und des Tiber Platz zu gewinnen: diese halten, weil der Tote in Florenz und Rom mittelmäßige Gedichte schrieb, Lorbeerkränze über ihn.

Weit erträglicher für die Zeit ist das Grabmal des Vinzenz Karrafa († 1611). Eine gewisse künstlerische Befriedigung gewähren fortan nun nur noch die Bildnisse der Dargestellten, die oft eine natürliche Lebenswahrheit an den Tag legen.



## 6. Kirchliche und andere Bildnerei.

### I. Der Altar.

Das Grab ist ein späteres Einschiebsel in die Kirche; nicht so der Altar, und doch wird seine Entwicklung durch jenes bestimmt. Nur in den ersten Jahrhunderten des Kristentums gehen Gräber und Altäre ihren getrennten Weg. Die Grabstätte der Kristen bilden die Katakomben mit ihren verschiedenen Gräberformen. Der altkristliche Altar ist der Tisch, auf dem das Abendmal bereitet wird. Eine überspringende (Stein-)Platte auf mehreren Stützen oder einer Säule oder auf niederen Wänden aufgemauert ist seine schlichte Form, die Stelle zwischen Schiff und Kornische seine Stätte. Wie ist aus dieser wenig entwicklungsfähigen Gestalt jener Teil der Kirche geworden, der seit anderthalb Jahrtausenden in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit das kristliche Gotteshaus ziert? Den Anstoß dazu brachte die Einführung des Grabes in die Kirche.

Schon früh, vom vierten Jahrhundert ab lebhafter erwacht in der Kristenheit die antike Sitte des Heroenkultes wieder. Sie findet ihren Ausdruck im Grabe der Blutzeugen. Dieses im Freien errichtet besteht aus Denkstein und Altar oder aus dem anspruchsvolleren Grab mit Überbau. Wie die Verehrung der Blutzeugen zunimmt, versetzt man das Grab in das Innere der Kirche; so ist es der Gemeinde jederzeit zugänglich, ihre Weihe um so bedeutender und leichter zu bewerkstelligen. Die Nähe der Heiligen ist für die Lebenden von wunderbarer Kraft. Aber auch im Tode noch möchte man ihnen möglichst nahe sein. Daher die Unzahl von Grabmälern, die bald die Kirchen füllen. Es dauert nicht lange, und man bettet auch hervorragend fromme Personen in Altäre. So wird in S. Marien-der-Gnaden in einem Altar vor dem Hauptaltar der Leichnam ihres Erbauers, des Bischofs Pomponius, aufbewahrt. Die Königin Sanzia († 1345) ruht im Sarge des Hochaltars vom hlg. Kreuz; und rührend ist das Altargrab des Pirro Pettio († 1525) und seiner Gattin im Altar vor der Kapelle der Piccolomini in Montoliveto: er war der treue Geheimschreiber des Anton Piccolomini und wollte ihm auch „im Tode nahe" sein.

Schon zur Zeit des Papstes Felix I. (269—274) sind die Gebeine von Heiligen das gesetzliche Erfordernis für die Heiligkeit eines Altars. Die einfachste Form dieser Verbindung von Altar und Heiligengrab ist der unter den Altartisch gestellte Sarg. Er wird mit durchbrochenem Mauerwerk umschlossen, das mit Öffnungen,

kleinen Fenstern u. dgl. versehen ist, um in die unmittelbare Nähe der Reste zu gelangen. Wie der Heiligendienst zunimmt, so auch die Zahl der Altäre. Längst bedarf man nicht mehr der ganzen Körper der Heiligen, deren Zahl dem Bedürfnisse gar nicht hätte genügen können; einzelne Gebeine, Zähne, das Haar, Teile der Marterwerkzeuge, Stücke des Sarges genügen. Und jeder Teil bekommt seine Stätte in der Kirche. Der natürliche Platz dafür sind die Seitenwände, die schon von alters her für Grabstätten ausersehen waren; und so entstehen die Seitenkapellen, mit ihnen der Wandaltar. Als Beispiel der Verbindung des Hauptaltars mit dem an die Wand gestellten gotischen Hochgrabe fanden wir schon den Grabaltar der Kapelle Minutoli im Dom. Den eigentlichen Altar bildet dort noch das unter der Tischplatte befindliche Heiligengrab. Die Altarstaffel (Predella), die jetzt über dem Altar erscheint, ist eine Verdoppelung und der letzte Rest der Vorderseite des ursprünglichen Sarkofags. Daher ist sein Bilderschmuck noch bis in die späte Zeit in einzelne Teile geteilt. Und der bildnerische Schmuck, der von den Katakomben an die Wände der freien Grabkapellen der Hochgräber überging, verwandelt sich nach und nach in den malerischen Schmuck des Altarbildes, ganz ebenso wie wir seine Reste als Hintergrund der Totenkammern des gotischen Hochgrabes fanden. Die Vorhänge, die in der Form eines lang herabhängenden Tafeltuches wie von das Heilige verhüllenden Geweben vorkommen, bleiben noch jahrhundertelang unbewußt in den Zierformen erhalten; ebenso die schmückenden Vorstellplatten aus Stein, Erz usw. des Altars. Umgekehrt entnimmt das Grabmal auch dem Altar den Vorwurf der figürlichen Stützen. Die den Sarg schmückenden Gestalten, die unter dem Altar hervorschauen und in letzter Zurückführung ihren Ursprung in dem Engel am Grabe des Herrn haben dürften, werden den Stützen als freie Figuren, die nicht mittragen, vorgestellt, und so erhalten wir den wohl in Toskana oder Apulien entstandenen, aber auch in Neapel so reich ausgebildeten Vorwurf der Tugenden, welche den tragenden Säulen angeklebt sind, ehe sie durch den Gedanken der Auflebung an die Karyatiden der Alten selber zu Tragfiguren werden. Auch die Sitte der Altarkerzen geht in uralte Zeiten zurück. In den Katakomben des hlg. Jänner findet man auf dem Hintergrunde einer Sargnische hier und da Fresken der 400 und 500, die den Toten zwischen zwei brennenden Leuchtern darstellen (vgl. S. 9). Diese Sitte, das Bild des zur ewigen Seligkeit Eingegangenen mit Lichtern zu umgeben, ist nicht etwa römisch, sondern findet sich, wie sich aus den Fresken von Kartago im Louvre aus den 400 ergibt, in der altkristlichen Kirche Afrikas und weist, wie wir sahen, auf Kristus als das Licht des Paradieses hin. Hierher gehören auch die in den Heiligengräbern aufgehängten Lampen, die sich dann ebenso später in den Kirchen wiederfinden, sei es in der Form von Lampen, die an dem Altargehänse hängen, oder später in der von Kerzen, die auf die Altäre gestellt werden. —

Der einfache altkristliche Altar ist in Neapel längst verschwunden. Einer der älteren noch vorhandenen dürfte der im Hochaltar von S. Klara verborgene, mit gotisirendem Bildwerk geschmückte Tisch sein, der S. 102 erwähnt wurde (Abb. 81). Die jetzt im erzbischöflichen Palast zu Neapel befindlichen zwei Platten, die im Jahre 1742 in der Hauptkirche zu S. Johann gefunden wurden, sind



Abb. 81. Versteckter Hauptaltar von S. Klara.

vielleicht einmal als Altarschranken benutzt worden. Sie tragen auf der einen Seite einen Kalender, der in den Jahren 840—850 entstanden sein muß, auf der andern Seite sind sie mit geflügelten Pferden, Löwen und Greifen inmitten eines Zierrats geschmückt, der in dicken fleischigen halbrunden Doppelranken kolbenartige Früchte und Blätter stilisiert, die um mehrere Jahrhunderte jünger sind als der Kalender. Ob ein noch in der genannten Kirche befindliches Bruchstück mit Hirsch und Flügelroß ebenfalls zu diesen Platten gehört, ist zweifelhaft. Aus dem Anfang der 1200 besitzt Neapel noch in der hlg. Restituta (Kapelle del Principio r. und l.) die schon S. 7 besprochenen **Altarschranken** (Abb. 2 und 3), die wohl auf die seit dem Abt Desiderius (1066) im benachbarten Monte Kassino gepflegte byzantinische Kunst der Benediktiner zurückgehen und wie ins große übertragene Elfenbeinarbeiten aussehen.

Einen gotischen Altar mit Gehäuse in der Art desjenigen in der Hauptkirche von S. Paul zu Rom von Arnulf Kambio (1285), in S. Zäcilie (1284) und in Orvieto (Anfang der 90er Jahre der 1200) von demselben Künstler, in S. Marien-in-Kosmedin von Adeodatus (1315) und im Lateran von dem Sienesen Johann Stefan (1367) bewahrt Neapel leider nicht mehr; wahrscheinlich ist aber, wie schon oben angedeutet wurde, das **Gehäuse des Bischofsstuhls im Dom hierher** zu rechnen (Abb. 82). Auf vier gewundenen, in der Mitte durch einen Ring zusammengehaltenen schlanken Säulen, deren Riefen mit kräftig gebildetem Blattwerk von Eichen, Wein, Efeu geschmückt sind, erhebt sich das viergiebelige Dach. Im Laubwerk der durch Einschnürung verdoppelten Kapitelle befinden



Abb. 82. „Bischofsstuhl“ im Dom.

sich Köpfchen und kleine Figuren: Auf diesen, die durch Eisenbänder zusammengehalten werden und in auf Sockel gesetzten Fialen mit Heiligen ausklingen, erhebt sich das derbe Dach mit Krabben. Die gotischen Bogen sind mit dem üblichen Maßwerkansatz versehen, dem wir schon bei den Grabmälern begegneten; in den Giebelfeldern befinden sich Gottvater und an den Seiten Heilige in Flacharbeit. Auch die reichliche Verwendung der Zahnschnittleiste fehlt diesem Stile nicht. Die größere Lebendigkeit, ihre reichere gotische und plastische Durchführung, die Burckhardt hier den oben erwähnten außerhalb Neapels gegenüber anführt, sind Zeichen einer Entartung, wie wir sie in Baboccios barocker Gotik triumfieren sehen.

Wie dieses Altargehäuse zu andern Zwecken, hier zum Bischofsstuhl, umgewandelt wurde, so wird es vielen seiner Geschwister aus der gleichen Zeit ergangen sein, deren Tische hier und da vielleicht noch unter barockem Zierrat versteckt sind. Die Folge hiervon ist, daß die Geschichte des Neapler Altars uns sofort mitten in die Zeit der Auflebung hineinführt, wo er in der Form des Wandaltars längst seine volle Ausbildung hinter sich hat, ja ebenso wie das Grabmal mit raschen Schritten der auflösenden Formlosigkeit entgegeneilt. Noch werden wir zwar den Typ des auf die Wand projizierten gotischen freistehenden Hochgrabes wiedererkennen, aber mehr und mehr verdunkelt er sich, wie wir in die Hochauflebung eintreten; und je mannigfaltiger diese Zeit ihre Grabtypen bis zur einfachen Wand umzuwandeln weiß, um so formloser wird auch der Altar, dessen Überbau schließlich jene barocken Ungetüme zeitigt, wie sie Neapel in nur zu großer Anzahl besitzt. Immerhin ist bemerkenswert, daß hier mit Vorliebe der Steinaltar Verwendung findet und auch künstlerisch den anderswo mit Altarbildern geschmückten weit hinter sich läßt.

Einen Versuch aus der Mitte der 1400, die Übersetzung des gotischen Wandgrabaltars mit den Formen eines einbogigen Triumftors zu verbinden, stellt der zu einer Art von Kapelle ausgewachsene Altarbau S. Johanns in S. Johann-zu-Karbonara (auch Kapelle der Miroballo genannt) dar (Abb. 83). Das Ergebnis ist ein wunderliches Gemisch von Formen, Gestalten und Zierrat der Gotik und Auflebung von ungleicher Arbeit und verschiedenen Maßen, das bei einer Erneuerung


Abb. 83. Altarkapelle der Miroballo.

vom Jahre 1619 durch Alexander Miroballo noch mit barocken Zusätzen versehen wurde. Die Löwen, auf denen das gotische Gehäuse manchmal zu ruhen pflegte (in Erinnerung an romanische Vorbilder), sind zur Hälfte in den Pfeilern des Triumfbogens verschwunden. Die vier Tugenden (es sind von den zahlreichen Figuren die größten) stehen oberhalb des Altartisches in Nischen verteilt. Dieser selbst hat in der Vorderansicht eine Flacharbeit mit der Beweinung des Heilandes, der Jungfrau, S. Johann und zwei Engeln nach der Art gotischer Särge. Vier Kirchenlehrer (S. Augustin, S. Ambrosius rechts, S. Gregor der Große und S. Hieronimus links) füllen die Nischen der Pfeiler des Bogens, der inwendig und auswendig mit antikisierenden Schmuckformen, Viktorien, Kassetten usw. bedeckt ist. Ein seltsam gotisierendes Flachbild aus später Zeit füllt das Bogenfeld, wie denn auch das Mittelstück mit der perspektivischen Halle und dem hlg. Johannes dem Evangelisten eine Zugabe des Erneuerers sein dürfte. Das Ganze ist umständlich, unruhig und geschmacklos.

Anton Rosselino († 1478) hinterließ der Kirche von Montoliveto in der Kapelle Piccolomini einen Wandaltar, der zu den besten Werken der Frühauflebung in Neapel gehört (Abb. 84). In der aus einem Guß in schönen Verhältnissen erbauten Kapelle besteht der Altar aus einem viereckigen Rahmen mit flachen korintischen, unten mit Pfeifen versehenen gerieften Pfeilern und einem darübergelegten Gebälk, das eine flache Rundnische umgibt, deren Laibung und Bogen in fortgehender Flucht kassettiert sind. Im Bogenfelde befindet sich in trichterförmiger Vertiefung ein Rundfenster, dessen häßlichen Glasstern man ausschalte. Die Wand, gegen die der Altar lehnt, teilt sich in das überhöhte Bogenfeld mit Gottvater und je zwei Engeln in Frischmalerei und an beiden Seiten der Altarwand in je drei hochstehende von hellem Marmor umrahmte dunkle Rechtecke. Die breite wagerecht abgeschlossene Altarwand füllt die Nische bis über den Rand des Rundfensters. Vor dem untern Teile erhebt sich der vorn zwischen korintischen Pfeilern mit einer einfach verzierten Platte geschlossene Altar. Über ihm steht zunächst die Staffel mit Fruchtkränzen in erhabener Arbeit. Dann erst beginnt die eigentliche Bildwand. Sie besteht aus einem Mittelstück und zwei Seitennischen, welche vier flache korintische Pfeiler seitlich begrenzen. Darüber legt sich in ganzer Breite ein doppeltes Gesims mit zierlich geschmücktem Fries von



Abb. 84. Altar des Rossellino, Montolineto.

geflügelten Engelsköpfchen zwischen Füllhörnern. Vier nackte Kinder tragen an der Stelle, wo die Fortsetzung der Pfeiler die abschließende Wagerechte treffen würden, einen prächtigen Früchtekranz, der an beiden Seiten der Bildplatte ein Stück herabhängt; sie erinnern an die schönen Früchtekränze tragenden Jünglinge Desiderios von Settignano an seinem herrlichen Grabmal des Marzuppini in der hlg. Kreuzkirche in Florenz. Mit vollendetem Geschmack ist hier die Lösung für eine Bekrönung gefunden, die den Abschluß auflöst, ohne dem Licht den Eingang zu verwehren.

Der bildnerische Schmuck besteht aus den zwei Vollfiguren in den Muschelnischen auf dunkelm Grunde, links Mattäus mit Winkelmaß und Buch, in dem er liest, rechts Markus mit Buch in der Linken; über Mattäus die aus einer Rundnische herausblickende Halbfigur des Lukas, über Markus ebenso der jugendliche Johannes. Diese schließen das Glanzstück, ein großes Flachbild im hochstehenden Rechteck ein, das die Geburt Kristi darstellt und ebenso wie die Frucht-

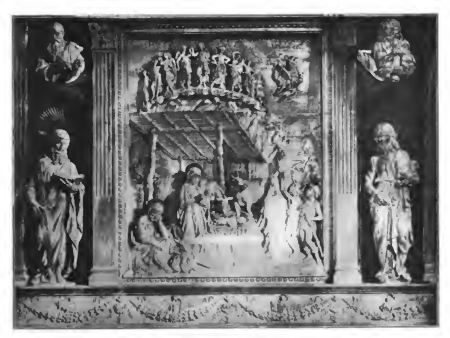


Abb. 85. Mittelstück des Rosselino-Altars.

kränze noch Spuren ursprünglicher Vergoldung zeigt. Es enthält Gestalten vom vollen Rund bis zur zartesten vom Hintergrund schwach abgehobenen Flacharbeit und verwischt so im Streben Erzarbeit nachzuahmen körperliche und malerische Darstellung. Dabei ist die bauliche und landschaftliche Perspektive wenn auch nicht ganz fehlerfrei mit größter Kühnheit behandelt, die Gliederung klar, die Arbeit tadellos. Den Hintergrund des Hauptteiles bildet ein Felsen. Vor ihm erhebt sich in perspektivischer Verkürzung auf roh behauenen Baustämmen mit schrägem Bretterdach der armselige Stall, vor dem sich lebendig teilnehmend an dem großen Ereignis Ochs und Esel in der Streu aus Maiskolben befinden. Der Esel schnuppert an dem Korbe, in dem auf Leinwand gebettet das göttliche Kind mit geschlossenen Augen in hilfloser Nacktheit liegt. Links von ihm kniet groß und lieblich die Muttergottes mit zum Gebete gefalteten Händen, beide auf abgeflachtem erhöhtem Steine im Mittelpunkt des Ganzen. Rechts schließt der Fels die Szene, doch so, daß er den beiden in den Knieen etwas unfesten Hirten Raum läßt, die von dem hellen Glanz des Sternes von Betlehem geblendet an dem Wunder mittelbar teilnehmen. Hinter ihnen dehnt sich das weite Gefilde mit andern Hirten, Schafen, Bäumen und Felsen. Ganz im Vordergrunde links kauert der vor Müdigkeit eingenickte Joseph. Hinter ihm schließt eine große Palme das Bild. Die Lüfte aber füllen vor zierlichen Wolken die himmlischen Heerscharen. Während rechts der niederschwebende Engel den Hirten auf dem Felde die göttliche Botschaft verkündet, bewegt sich über der Hütte perspektivisch heraustretend ein



Abb. 86. Altar des Benedikt Majano, Montolineto.

mit erstaunlicher Fertigkeit ausgeführter Engelsreigen, der zu allen Zeiten mit seinem Lobliede auf den Heiland auch den Ruhm des Meisters dieser Arbeit gesungen hat. In neun Rundfiguren (der Zahl der Musen) aus dem Hintergrunde in der Art von Erzfiguren auf das Geschickteste herausgearbeitet schlingen sie den göttlichen Reigen, der auf einem etwas seltsamen Wolkengebilde schwebt. Wer erinnert sich hier nicht des Engelkors des Bruders Angeliko von Fiesole im jüngsten Gericht (Florenz, Akademie 266) oder des Botticelli auf der Krönung der Jungfrau (ebendort, bald nach 1480)? Altdorfer hat ihn ins Deutsche übersetzt auf seinem prächtigen Bilde der Geburt Mariens in Augsburg (Gemäldesammlung, 4. Kab.).

Der um 1475 entstandene Altar zeigt Rossellinos Kunst in vollendeter Meisterschaft. Wenn sie zur Kritik herausfordert, so richtet sie sich darauf, daß er mit spielender Fertigkeit an Aufgaben der Steinbildnerei herantritt, die über ihre Grenzen hinausgehen. Trotzdem überwiegen diesen Eindruck bei weitem die reine Einfachheit des Aufbaues, seine klare Gliederung, das Streben nach keuscher und zugleich eigenartiger Schönheit, die mit bedeutender Größe gepaarte Lieblichkeit des Ausdrucks im einzelnen wie im ganzen, wie denn die Anmut in der Bewegung des Engelreigens auch von Botticelli nicht übertroffen ist. Als stilistische Eigentümlichkeit mögen wir die etwas angeschwollenen Gelenke der Heiligen auch auf dem Flachbilde im Auge behalten. Die Übereinstimmung von Einzelheiten mit andern Arbeiten Rossellinos (z. B. Landschaft nnd Hirten auf der Anbetung im Bargello) springt in die Augen.

Dem Florentiner Meister folgt sein Landsmann Benedikt Majano (1442—1497) auf dem Fuße. Auch er schafft als Gegenstück zu jenem Werke im Auftrage desselben Pickolomini einen Marmoraltar der Verkündigung für die Kapelle Mastrojudici derselben Kirche (l. Kap. rechts), die 1489 vollendet wurde (Abb. 86). Seine Kunst ist der des Anton Rossellino so nahe verwandt, daß man ihre Arbeiten kaum von einander unterscheiden kann. Erst in den spätern Werken seines Lebens treten einige Eigentümlichkeiten Benedikts so deutlich hervor, daß

sie Rossellinos manierenfreier Art gegenüber auffallen: es fehlt ihnen die anmutige Frische der jugendlichen 1400, und das Streben nach Schönheit macht leise den Übergang zu jener ausdrucksloseren Allgemeinheit, welche die herannahende Hochauflebung ankündigt. Dabei werden die Gewänder sehr faltig, die Falten lang und bauschig, die Gestalten selbst erscheinen höher und schlanker als die Rossellinos. — Die Kapelle ist unvollendet geblieben. Der Aufbau des Altars gleicht im wesentlichen dem des Rossellino. Auch das Rundfenster fehlt nicht, aber es wird nicht mehr von dem obern Rand des Altars überschnitten. Von den einst ebenfalls vier kränzetragenden Kindern sind nur noch zwei vorhanden. Die beiden gräßlichen Obelisken denke man sich weg. Die Altarstaffel hat wieder ihren überlieferten Bilderschmuck erhalten, sieben kleine Flachbilder aus dem Leben Kristi, deren Ausführung wohl der Schule Majanos gehört. Die Nischen füllen links der Täufer, rechts der Evangelist Johannes. Sie sind höher geworden als die Gestalten Rossellinos, damit aber auch breiter und für die Nischen fast zu groß. Es sind zwei Prachtgestalten, deren schwerer und bauschiger Faltenwurf hier einen jener Unterschiede der beiden Meister betont. Von hoher Schönheit ist besonders der als würdiger Greis in einem Buche lesend dargestellte Evangelist. In glücklicherer Erfindung als bei Rossellino füllen die Rundnischen darüber die lieblichen Brustbilder der beiden Marien, den Fries des Gesimses anmutige durch doppelte Perlschnüre verbundene Blumenkörbe. Das Mittelstück nimmt die Verkündigung ein mit nur zwei Hauptgestalten, dem Engel und der Jungfrau, während Gottvater, begleitet von zwei Engeln oben aus einer Bogenöffnung dem Vorgang beiwohnt. Eine in vollendeter perspektivischer Kunst dargestellte herrliche Prachthalle, die sich mit köstlichen Durchsichten auf einen Gartengang mit Springbrunnen und Apfelsinenbäumen ins Freie öffnet und vergoldet als Erz vorzustellen ist, bildet den Hintergrund, und ihre Säulen dienen seitlich geschickt zur Verengerung des dadurch in die Höhe gereckten Bildraumes. Auch hier sind die Gewänder in sehr langen rundlichen Bauschen bewegt, und der Engel zeigt schon leise jene Manier, der Rossellino noch entrinnt. Seine Bewegung ist nicht glücklich; denn indem er im Niedergleiten mit dem linken Fuß fest auf den Boden tritt, während der rechte in lebhafter Schwebe bleibt, beugt sich der Oberkörper schon demütig anbetend herab, und das Haupt ist in stolzer Freude erhoben. Dadurch entsteht eine gewisse Zwiespältigkeit und ein Zuviel der Bewegung, die unnatürlich erscheinen. Von vollendeter Würde und Anmut dagegen erscheint die Jungfrau, vielleicht das schönste ihrer Bilder in Neapel. Freilich ist auch ihr Gewand fast übertrieben faltig, und auch ihre Schönheit verrät schon jenen Zug ins allgemeine der spätern Zeit, den die Hochauflebung bis zur Leerheit entwickelt. Eine Eigentümlichkeit, die Majano mit Rossellino teilt, sind auch hier die geschwollenen Gelenke der Finger.

Wollen wir die Lücke, die von hier bis zur Zeit des Merlian in der Altarbildnerei Neapels klafft, ausfüllen, so müssen wir die an anderer Stelle (S. 128) besprochenen Grabwerke des Jakob della Pila zum Vergleiche heranziehen. —

Santacroce und Merlian treten sich im Wettbewerb auch in Montoliveto gegenüber, als ob sie Rossellino und Majano an dieser Stätte übertreffen möchten.

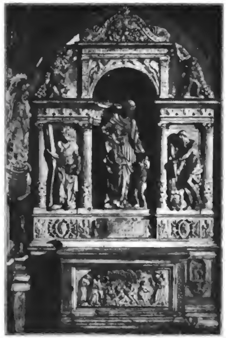
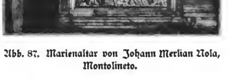



Abb. 87. Marienaltar von Johann Merlian Nola, Montolineto.



Abb. 88. Marienaltar des Santacroce, Montolineto.

Die beiden Marienaltäre (Abb. 87 und 88) am Eingang der Kirche scheinen wie zum Vergleich dahin gestellt, und gewiß regte zu ihrer Schöpfung der in Neapel jederzeit vorhandene Ehrgeiz an, aus eigener Kraft mit den Fremden zu wetteifern.

Für den Hereintretenden ist der Altar rechts (in der Kapelle der Ligorio) von Johann Merlian, der links (in der Kapelle der Pezzo) von Hieronimus Santacroce. Neapler Forscher behaupten, letzterer habe den Merlian nachgeahmt. Dies ist sehr wenig wahrscheinlich. Denn einmal war Santacroce der bei weitem erfindungsreichere, und dann stammt der Altar Merlians aus dem Jahre 1536, während Santacroce schon 1537 starb.

Vermutlich wurden sie zu gleicher Zeit in Auftrag gegeben und ausgeführt: Der gleiche Aufbau entsprang dem Auftrage. Er ist offenbar dem Vorbilde des Rosselino-Majano entnommen; den begabtern der beiden Neapler Meister verraten nur deutlich Erfindung und Ausführung der einzelnen Bildwerke. Den Mittelpunkt der Altarwand bildet nur mehr eine überhöhte Nische mit Muschelrund, das sich über dem durchlaufenden Friesgesims der ganzen Anlage erhebt. In dieser Nische von schönster Form befindet sich bei Merlian die Gestalt der Maria als Helferin der Unglücklichen. Die Mutter Gottes hat das Kristkind sehr ungeschickt auf einer Gewandbausche der rechten Hüfte sitzen; es stellt den linken Fuß auf ihren

rechten Oberschenkel, den sie vorbiegt. Ihre Linke liegt auf dem Kopfe des bittenden Kindes, das zu dem eifrig zu ihm strebenden Jesuskinde aufblickt. Es sind zu viele sich kreuzende Bewegungsrichtungen, die nirgend klar vereint werden. Zu beiden Seiten zwischen reichverzierten korintischen dreiviertelvollen Säulen befinden sich der Apostel S. Andreas und der hlg. Hieronimus, unbedeutende, formelhaft und leblos ausgeführte Gestalten, die nur als Bauteile des wohlgeordneten Ganzen gelten können. Die Staffel ist ungeschickt in eine Inschrifttafel (mit der Jahreszahl 1532), Wappen und Flachbilder aufgelöst, die in den obern Aufbau hineingezogen werden. Das Rund der Mittelnische überhöht viereckig die Wand und trägt zwei gegeneinandergestellte Doppelschnecken mit Palmblatt als Krönung. Die Engel finden nun, da ein Fenster hier nicht in Betracht kommt, zu zweien auf den niedern Seitenflügeln Platz und ihre Früchtekränze, die letzten dunkeln Reste des einstigen Vorhangs der Totenkammer, gleiten in hübschem Fallen über das Gesims an der Seite herab. Die Vorderseite des Altars trägt ein Flachwerk: der hlg. Franz von Paola rettet Menschen vor einem Bergsturz. Auch dies ist nicht bedeutend und ordnet sich dem Baulichen unter, das so ein wohlempfundenes sauber ausgeführtes Ganzes bildet. —

Weit bedeutender erscheinen Santacroces Bildwerke. Die Inschrifttafel trägt die Jahreszahl 1524. In die Mittelnische stellt er eine bedeutende Jungfrau mit Kind, die bis auf das linke Bein von glücklicher und schöner Bewegung ist. Das Kind, ein lebhafter festgebauter Bube, hat die Rechte segnend erhoben und steht in Schrittstellung nur lose von der mütterlichen Linken gehalten mit dem fest aufgesetzten linken Bein auf einem der Antike entnommenen Sockel, mit dem rechten kräftig vorwärts gestellten auf einer Falte des bauschig über dem gebeugten linken Knie liegenden Gewandes. Der dadurch stark hervortretende Ober- und Unterschenkel bildet mit dem Sockel, die beide durch das Kristuskind verbunden werden, eine etwas schwere Masse, welche der in bescheidener Würde gehaltenen Jungfrau Eintrag tut. Das gleiche ist der Fall mit einem zwischen dem rechten Arm und der Hüfte heraustretenden wulstigen Zipfel des Mantels. Auch die rechte Hand wird in einer etwas gezierten Bewegung gehalten. Aber alles in allem genommen leuchtet aus dem Werk eine große Begabung, und wenn auch in dem Knaben wie in dem Kopfe der Jungfrau deutlich Florentiner Vorbilder nachklingen, so ist man in Neapel froh, solchen reinen Klängen lauschen zu können. Durch weniger äußerliche Mittel, als Merlian sie anwendet, erreicht Santacroce hier die Einheit seines Werkes. Es zieht den vor dem Altar gedachten knieenden Gläubigen herein*), mit dem im Bunde sich links Johannes der Täufer, rechts der hlg. Peter an der andächtigen Szene beteiligen. Diese beiden sind nun freilich weniger geraten als die Gruppe der Mutter Gottes. Der hlg. Peter erscheint schon etwas manieriert und leer, und auch der Täufer, der unter dem Einflusse Donatellos steht, ist nicht ganz befriedigend. Er stellt ihn mit dem linken Bein auf einem Baumstumpf sitzend dar und sucht so

*) Wenn nicht auch hier unter der Hand der Jungfrau ein zweites Kind zu ergänzen ist, wodurch der Vorwurf der gleiche wird wie auf dem Altar Merlians?

nach michelangelesker Art einen lebhaften und neuen Bewegungsvorwurf, wie ihn etwa Sansovino in dem sitzenden Johannes der Frari (1556) zur Ausführung bringt. Aber diese Bewegung ist nicht recht geglückt und wird nicht besser dadurch, daß der rechte Arm unruhig vor der Brust zur linken Schulter übergreift, die Linke in völlig barocker Manier die Falten des Mantels hält, der Kopf im Kontrast nach rechts sich wendet, und das rechte Knie sich einwärts dreht*). Dadurch kommt ein unruhiges Übergreifen und Kreuzen der Einzelbewegung zustande, das mit Michelangelo nur das Streben zu außergewöhnlichem gemein hat. Und doch ist es auffallend, um wieviel mehr er befriedigt, als der offenbar im Wettbewerb mit ihm entstandene Täufer Merlians am Altare der Kapelle Maria-am-Schnee in S. Dominik, von dem man nicht weiß, ob er schreitet oder steht, und der an gezwungener Unnatur nichts zu wünschen übrig läßt.

Das Flachbild am Altar Santacroces stellt den Heiland dar, wie er Petrus und einem zweiten Fischer am See Tiberias erscheint. Das Bild hat etwas von der Größe des vatikanischen Wandteppichs Rafaels (1515/16), der Santacroce angeregt haben mag; denn wohl bleibt er dahinter ein gut Teil zurück, aber um wieviel reicher und doch einfacher ist die wunderbare Geschichte dargestellt als auf Merlians Wettarbeit? Namentlich die Gestalt des mit überirdischer Gewalt über das Wasser zum Heiland gezogenen Apostels ist von ergreifender Wahrheit und Schönheit, die ihren Abglanz in der Bewegung des zweiten Fischers findet. Wir verstehen, wenn der nüchterne Summonte von ihm erwartet, er werde „in seiner Kunst groß sein", und Tutini sein Werk einzigartig nennt. Nichts Ähnliches finden sie mit Recht für Merlian.

Santacroce hat die Kapelle Karacciolo in S. Johann-zu-Karbonara nicht entworfen, da sie von 1516—1517 entstand, wo der Künstler erst 14—15 Jahre alt war. Dagegen wird er an ihrer Ausschmückung, die bis 1557 dauerte, mit andern Künstlern beteiligt gewesen sein. Genannt werden für den großen Altar der Spanier Peter von Prata (S. 160), Johann Merlian, Santacroce und Kakavello. Jedem das seinige zuzuweisen ist unmöglich. Vasari gibt den S. Johannes am Altar dem Santacroce, D'Engenio (1624), Pietri (1634) und Tutini († 1667) stellen dagegen für die Figuren der Apostel Peter, Paul, Andreas und Jakob einen Wettbewerb Santacroces mit Merlian, Peter von Prata und Kakavello fest. Bezüglich des letztern, der gegen 1560 blühte, kann dies schwerlich stimmen, da Santacroce ja schon 1537 tot war. Wie es scheint, hatte Merlian die Oberleitung der Ausschmückung, und seinen tüchtigen, aber zu keiner künstlerischen Bedeutung gelangenden Geist atmen die gesamte Anlage wie auch die Grabmäler. Dagegen scheint der genannte Spanier für den Altar in der Hauptsache verantwortlich zu sein und sich mit Santacroce in die Bildwerke geteilt zu haben, ohne daß es gelänge, ihre Arbeiten voneinander loszulösen.

Die genannten alten Schriftsteller weisen Santacroce einige Werke zu, die ihm sicher nicht gehören; dagegen darf man ihm wohl andere zusprechen, die sich von

*) Wölfflins Zusammenstellung dieses Johannes mit dem Berliner jungen Johannes Michelangelos ist willkürlich, seine Berufung auf den Fälscher De Dominici wunderlich.





Abb. 89. Santacroce, Muttergottes.



Abb. 90. Santacroce, S. Johann der Täufer.



Abb. 91. Santacroce, hlg. Benedikt.

denen Merlians durch Feinheit der Ausführung und Auffassung vorteilhaft abheben.

Allen voran stehen drei Standbilder der Muttergottes (1. Altar r. Abb. 89), des H. Benedikt mit dem Raben (Hochalter r. Abb. 90), und des Täufers (ebendort l. Abb. 91), die sich von der Hand des Meisters wohl erhalten in der etwas entlegenen Kirche von St. Marien-zur-alten-Kapelle am Kiatamone befinden. Sie sind lebensgroß, für Nischen gearbeitet und daher rückwärts einfach gehalten. Sie gehörten wohl zu einem größeren, nun zerstörten Altar, wie man ihn sich etwa nach dem Vorbilde des schönen in maßvoll zurücktretenden Formen des Tomas-Altars von St. Marie-der-Gnaden (Kaponapoli) zu denken haben wird. Toskanisches Maßhalten und Geschmack zeichnen Santacroce aus und weisen deutlich auf seine florentiner Schulung. Vornehmheit der Haltung, ein hie und da freilich schon ans Leere und Süßliche streifendes Streben nach ruhiger Schönheit, flüssige und weiche meist natürliche Faltengebung, gute Modellierung des Fleisches und Freude am Nackten sind ihm in einem für Neapel hohen Maße eigen. Leider verlieren sie sich schnell mit dem Fortschreiten seines Werkes und schon die letzten seiner Arbeiten, die wir ihm zusprechen möchten, stehen nicht mehr auf der Höhe der drei Standbilder von Kiatamone, und es dringen im Zusammenarbeiten mit seiner und Merlians Werkstatt bald die der Bildnerei der neapler Hochauflebung eigentümliche geräuschvolle Bewegung, überflüssiger und unnatürlicher Faltenwurf und ähnliche Zeichen einer nachempfindenden Entartung auch in seine Arbeiten ein. Was im besondern seinen



Abb. 92. Mittelbild vom Thomasaltar von Santacroce.

Stil betrifft, so dürften neben diesen drei Standbildern, insbesondere dem des H. Benedikt, in Neapel kaum andere Werke sein, die ihnen an sauberer Feinheit der Ausführung gleich kommen. Seine Gesichter sind schön geformt und ausdrucksvoll, die Stirn ausgeprägt, die Brauen, die sich etwas lang herabziehen, kräftig gezeichnet. Die Nase ist fein und schmal. Die Haare legen sich in wohlgestalten Locken weich an. Dem Ohre ist ein ziemlich großes fest angeschmiegtes Läppchen eigen. Die Augen sind bei den Standbildern nur gemalt, bei den Flachbildern, bei denen sich übrigens hie und da eine fremde Hand bemerkbar macht, in Kreisen eingeritzt. Die Fleischteile sind gut geformt, die Adern treten hervor, die Hände sind eher breit als schmal: sie zeigen leicht geschwollene Gelenke und an der Wurzel der gut geformten Nägel ein doppeltes Fältchen. Das Nackte ist vortrefflich modelliert; Santacroce liebt es, und seine Darstellungen nackter Männer und Frauenkörper sind ebenso gut wie sie in Neapel selten sind.

Alle diese Merkmale tragen der **Altar und das Flachbild in S. Marien-der-Gnaden zu Kaponapoli** (6. Kap. I. Abb. 92). Ein in flachen Formen gehaltenes hübsches Rahmenwerk mit doppelten korintischen Säulen, die ein Efeuzweig umwindet, schließen ein Flachbild ein: Kristus inmitten der Apostel zeigt dem ungläubigen Tomas die heilige Wunde. Es ist ein ansprechendes und beachtenswertes Werk, wie deren Neapel wenige aufzuweisen hat. Der Heiland, eine schlanke männliche Gestalt von hoher Schönheit beherrscht im Mittelpunkt die wohl bewegte Schaar der Jünger, die ihn umgeben. Eine



Abb. 93. Altar der Fegefeuer-Kapelle.

gewisse neapolitanische Vorliebe für realistische Einzelheiten tritt hier deutlich hervor; sie steigert sich noch in den folgenden Werken. Beachtenswert ist auch die Art der Landschaftbehandlung, die lebhaft an hellenistische Vorbilder erinnert.

Eine weitere Stätte der Werke Santacroces bildet die nicht weit von S. Marien-der-Gnaden entfernte kleine Kirche St. Anello. Hier führte er im Auftrage Johann Maria Podericos, des Erzbischofs von Tarent († 1524, nach andern 1535), den schönen Hochalter aus, der leider von einem barocken Aufbau teilweise verdeckt wird.

Außer den beiden Seitenfiguren dürfen wir wohl den ganzen Altar mit seinem Flachbild in der Mitte, den zwei Heiligen darüber, dem Rund mit Gottvater, das von zwei Engeln gehalten wird und die Krönung mit vier Halbfiguren unserm Meister zusprechen. Von Bedeutung ist auch hier das Flachbild, das die Muttergottes auf einer Mondsichel von vorn gesehen im Himmelsraum sitzend darstellt, während unter ihr fünf nackte Gestalten im Fegefeuer weilen. Zur Rechten befinden sich unten die schönen Gestalten des H. Atanas, oben des H. Fortunat; zu ihrer Linken oben S. Anello, unten Poderico, welcher der Muttergottes ein zartes Wickelkind anheimgibt. Um die Madonna schlingt sich ein Kranz reizender Engelsköpfe, und die Flächen der Ecken füllen je ein schöner schwebender Engel aus.

In der gleichen Kirche und zwar in der Kapelle des Fegfeuers (5. r.) finden wir einen Altar mit einem Flachbild, das die weitere Entwicklung Santacroces darlegt: Alle Merkmale, die wir oben zusammenstellten, finden sich auch hier; aber schon macht sich ein Zug ins Deklamatorische geltend, und die Ausführung entfernt sich merklich von der tadellosen Arbeit der Gestalten in St. Marien-der-alten-Kapelle. Das Flachbild stellt ebenfalls die Muttergottes als Erlöserin der Menschen aus dem Fegfeuer dar: diesmal sind sogar nackte Frauen unter ihnen. Die Kapelle wurde von den Brüdern Jakob und Alexander Lotheria gestiftet (Abb. 93).

Nicht mehr von der Hand des Santacroce dürfte der Altar mit Flachbild in der Kap. des Palazzo Justiniani (l. links) in S. Marien-der-Gnaden zu Kaponapoli sein. Mit der überladenen Umrahmung hat er nichts zu tun. Aber auch dem Mittelbilde, das eine Beweinung darstellt (Abb. 94), kommen eine Reihe von Unfeinheiten, gehäufter Faltenwurf, hastigere Bewegung als wir es bei ihm gewohnt sind, und Ähnliches vor, das an die Hand der Nolaschule erinnert. Nur die schöne Gestalt des toten Heilands zeigt Santacroce's Hand und auch die Landschaft ist in seinem Sinne behandelt.

Abb. 91. Beweinung von Nola und Anderen in der Kapelle Galeazzo Justiniani.

Alles Übrige, was ihm zugeschrieben wird, ist zweifelhaft.

Der Altar des hlg. Anton von Padua in Montoliveto zeigt auf einer Altartafel ein lebendiges, wenn auch schon liederlich gearbeitetes Flachbild, den hlg. Anton, wie er den Fischen predigt, daß noch an Santacroce's Werkstatt erinnert. Sicherlich ist der Rest nicht von ihm, sondern dürfte der Werkstatt Nolas gehören. Die Altarnische enthält das Standbild des hlg. Anton mit der Lilie in Lebensgröße. Links befindet sich die hlg. Apollonia mit Zahnzange, Buch und Palmwedel, rechts die hlg. Luzie mit Augenkelch, Buch und Palmwedel, darüber als zweites Stockwerk auf Engelsköpfen zwei aufrecht anbetende Engel. (Das ganze Bildwerk ist mitsamt seinem Rahmen über die doppelte Altarstaffel hinweg um etwa 1 m in die Höhe gerückt.) Die Haltung des Heiligen ist würdig, aber die ganze Mache ist oberflächlich, die Hände, die Bewegung des Kristkindes, das überhaupt nicht dazugehört und aus gipsüberzogenem Holz verfertigt ist, sind schon arg manieriert, die übrigen Heiligen und Engel so leer und gleichgiltig, daß man Santacroce gern von dieser Arbeit freispricht.

Als ein Werk des Spaniers Peter della Plata (auch Prata und Piata) wurde schon der Wandaltar in S. Johann-zu-Karbonara (Kapelle der Karacciolo di Viko) genannt. Er wird ihm bis auf die Apostel ziemlich einstimmig zugesprochen. Über dem Altartisch, dessen Vorderseite das unbedeutende Flachbild des toten Heilands trägt, während die Wand zu beiden Seiten mit Wappen verziert





Abb. 95. Marmorflachbild des Peter della Plata:
Anbetung der hlg. drei Könige (mit dem Bildnis Ferdinands I.).
(Aufnahme Bernich.)

ist, zieht sich eine ausgedehnte Staffel hin, die in der Breite des Tisches in flacher Arbeit den hlg. Georg zu Pferde zeigt, wie er die Mutter Gottes mit dem Lamm wie Perseus die Andromeda vom Drachen befreit, während rechts und links in dreiviertel Arbeit der hlg. Lukas und der hlg. Markus beide schreibend abgebildet sind. Die Gestalt des hlg. Georg ist Rafaels Heliodor; auch die nicht üble Madonna zeigt keine eigene Erfindung, sondern rafaelischen Geist. Über der Staffel erhebt sich in der Mitte ein großes Marmorflachbild, die Anbetung der drei Könige, eine der wunderlichsten Darstellungen mit einer gedrängten Fülle von Abschriften nach bereits vorhandenen Kunstwerken (Abb. 95). Links zur Seite befindet sich Johannes der Täufer, nach Vasari wohl irrtümlich von Santacroce, rechts der hlg. Sebastian mit schwieligem Körper, die beide, wie es scheint, nicht eigens für diese Stelle gearbeitet wurden. Über einem Gesimse zeigen sich weitere Flacharbeiten, in der Mitte Kristus, links in einem Bogenfelde ein halber Evangelist Johannes, rechts ebenso Mattäus mit dem Engel, alle drei verrenkt und voll übertriebener Lebhaftigkeit. Das ganze Werk zeigt bereits alle Merkmale der ins Barocke überleitenden Hochauflebung. Es ist voller Ehrgeiz, aber



Abb. 96. Nola-Altar der hlg. Marie-am-Schnee. S. Dominik.

ohne einen einzigen selbständigen Gedanken, und seine Tüchtigkeit liegt allein in der saubern Ausführung und dem noch immer leidlich zusammengehaltenen einheitlichen Aufbau.

Von dem gleichen Meister mag das Flachbild der Beschneidung sein (vom Jahre 1559), das links vom Eingang in die Sakristei sich befindet. Sonst wissen wir nichts weiter von ihm, als daß er vermutlich die kleine Kirche von S. Elmo erbaute, deren Inschrift ihn nennt (1547). Schulz schreibt ihm auch das Grab des Andreas Bonifaz Cikara in S. Severin und Sosio zu.

Ehe wir in die Flut der Werke Merlians und seiner Schule tauchen, müssen wir noch eines Wandaltars gedenken, den Burckhardt als ausgezeichnet durch höchst delikate und schwungvolle Ornamente erwähnt. Er befindet sich in der Kapelle Joseph Rocko (4. r.) von S. Lorenz. Der gesamte Altar ist bis auf das hölzerne Gesims aus gebranntem Ton. Da andere Werke dieser Art in Neapel nirgend vorkommen, war er also wohl aus Toskana oder Sizilien bezogen. Er zeigt die diesem Werke eigenen feinen Formen auch noch unter der steinfarbenen Ölübermalung. Das Ganze, spielerisch edel, ist auch in der Wahl des gebrechlichen Stoffes ein echter Gedanke der Auflebung. Der Wandaltar baut sich auf einem mit Arabesken verzierten Sockel dreiteilig auf und trägt über Fries und Gesims eine Abschlußnische mit Engeln zur Seite. Das Mittelstück bildet eine breite viereckige Nische mit einer Mutter Gottes, zu deren Seite je ein Engel steht, während von oben je ein nacktes Kind in einem Fenster anbetet. In den Nischen rechts und links befinden sich die Apostel Paul und Johannes. In der ebenfalls rechteckigen und tiefen breiten Abschlußnische wird Kristus durch einen Engel aus dem Grabe gehoben, an dem links die Mutter Gottes, rechts Johannes trauern. Alles Figürliche ist in dreiviertel Arbeit ausgeführt. Sein Gegenstück (von A. Gagini) ist in Palermo (S. Cita).

Für Johann Merlians Fähigkeit gibt den besten Maßstab der marmorne Wandaltar in S. Dominik vom Jahre 1536 (7. Kapelle d. l. Seitenschiffes,



Abb. 97. Nola-Altar der hlg. Marie-am-Schnee, Mittelstück.

Kapelle S. Marien-am-Schnee. Abb. 96). Der Erfindung nach ist es der in die Stirnseite eines griechischen Tempelchens gesetzte Wandaltar Santacroces aus Montoliveto. Hier wie dort die Mittelnische mit der Jungfrau, hier wie dort zwei Heilige, hier wie dort dieselben Säulen, nur mit verfehltem dorisierenden Kapitell. Alles was hier Merlian selbständig zukommt ist wenig rühmenswert. Der Gedanke, das ganze Werk an eine mit flachem Lorbeerkranz geschmückte Zierwand zu stellen, ist dürftig. Der Aufbau des Altartisches mit zwei Löwenfüßen ist der eines Sarkofags, sogar die Tischplatte ist gerieft und zu dem Zwecke von ungewöhnlicher Stärke. Die Madonna der Nische in der Haltung und im ganzen nicht unedel ist in der Bewegung auffallend leer. Zwischen dem Kind und ihr ist kein Zusammenhang, und sie könnte ebenso gut ein Buch oder sonst etwas halten. Vielmehr scheint die ganze Aufmerksamkeit der Mutter wie auch die des Beschauers auf eine bauschige Gewandfalte gerichtet, die mächtig von der linken Hüfte zum rechten Oberschenkel in die rechte damit spielende Hand gleitet. Der Vorwurf des erhöhten Fußes stammt von Santacroce, der sich ihn von Florenz holte. Über den gänzlich verunglückten Täufer zur Rechten der Mutter Gottes ist schon oben gesprochen. Santacroce hatte seine beiden Heiligen in die Vertiefungen gestellt, welche die zwei schönen Säulen zur Seite natürlich ergeben, bei Merlian hängen sie in der Luft, weil er keinen Platz für eine solche Umrahmung mehr hatte. Sein anspruchsvoller griechischer Tempel hätte sonst geopfert werden müssen. Der hlg. Mattäus schreibt filiströs emsig an seiner Geschichte und taucht zu diesem Zwecke die Feder in das von einem sehr klein geratenen Engel hingehaltene Tintenfaß — ein älterer spielerischer Vorwurf, der in der Form zu anspruchsvoll auftritt. Während nun Santacroce durch die Überhöhung der Mittelnische seinem Altar einen schönen Reichtum der Form



Abb. 98. S. Johannes von Johann Merlian.

verleiht, gerät Merlian in arge Verlegenheit, wie er die große viereckige Fläche über der Nische zwischen seinen Tempelsäulen ausfüllen soll: dazu muß eine Inschrifttafel herhalten. Der Meister wird froh gewesen sein, endlich sein dorisches Gebälk zu erreichen, soweit er es versteht. Das Giebelfeld schmückt die Halbfigur Gottvaters und bringt uns so das alte Zierstück des gotischen Grabes zurück, wie wir denn auch an dieser Stelle, so sinnlos wie möglich auf dem Dache drei nackte Engel finden, die sich ebenso umständlich mit einem Vorhange beschäftigen wie etwa (nach besserer Begründung) die Kinder Sodomas in der Farnesina.

Als Meisterwerk Merlians gilt der jetzt hinter Kerzen, Flitter und anderm Schmuck versteckte Hochaltar von S. Lorenz. Schon bei der ersten Vandalisierung der Kirche im Jahre 1580 scheint ihm übel mitgespielt worden zu sein. Was jetzt noch von dem ursprünglichen Werke in einem warmen braun getönten Marmor vorhanden ist, muß aus seiner ungeschlachten barocken Holzumgebung herausgeschält werden und besteht nur aus einem dreiteiligen, in sehr stumpfen Winkeln geknickten Nischenwerke auf einer ebenso geteilten Altarstaffel. Links befindet sich der hlg. Franz von Assisi, in der Mitte der hlg. Lorenz, rechts der hlg. Anton von Padua, die Kirchenheiligen, alle drei von gleicher Größe, in den Zwickeln flache Engel. Der hlg. Lorenz spricht in seiner einfach würdigen Haltung am meisten an. Ohne besondern Wert ist die mißglückte krönende Gruppe der Mutter Gottes mit Kind auf Wolken und Engelskören, die erst aus späterer Zeit zu stammen scheint. Dagegen nehmen unsere volle Aufmerksamkeit die drei Flachbilder in Anspruch, die sich unter den Heiligen befinden, links die Darstellung mehrerer Wunder des hlg. Franz im Hintergrunde und Vordergrunde gleichzeitig dargestellt, wie es noch die Malerei der frühern Zeit liebte. In malerischer Landschaft segnet der Heilige inmitten seiner erschreckten Begleiter den Wolf, der ihm vertrauensvoll die Tatze in die Hand legt, wie er im Vordergrunde von einer zahlreichen Volksmenge vor einer Stadt mit hohem Tor (dem Kapuanertor?) begrüßt wird. Die Art, wie hier die fromm begeisterte Menge dargestellt ist, die Mannigfaltigkeit der Bewegungen, die schöne Zeichnung verschiedener Einzelgestalten sind vortrefflich. Das gleiche gilt von dem Flachbilde unter dem hlg. Anton, der den in innigster Andacht lauschenden Zuhörern die Heilsbotschaft verkündet, während eine warnende Hand sich auf die Schultern eines Hörers legt, um die zum Überfall bereiten Feinde anzukündigen. Die dritte Arbeit scheint nicht von demselben Künstler ausgeführt zu sein, obgleich sie wohl dem gleichen Geiste entsprang. Die Arbeit ist weniger flach gehalten als bei den übrigen und stellt die Marter des hlg. Lorenz in Gegenwart des Kaisers Dezius dar. Auch hier treffen wir die gleiche Klarheit der Gruppen, die Schönheit der Linien und



Abb. 99. Deutsche Krippenfiguren der Alemanni. St. Johann zu-Karbonara. (Aufnahme Bernich)

der Modellierung, besonders auch in den nackten Gestalten. Merlian war zu alle diesem nicht imstande, wenn wir die ihm unzweifelhaft gehörigen Flachbilder in Montoliveto und S. Marien-der-Gnaden zum Vergleiche heranziehen. Auch sonst zeigen seine Werke nirgend eine Vollendung, die einen Kenner wie Schulz in bezug auf die Predigt des hlg. Anton ausrufen lassen könnte: In diesen Figuren weht ein wahrhaft rafaelischer Geist. Sie sind wohl das schönste, was an Reliefs in jener Zeit ausgeführt worden ist! Seine Urheberschaft stützt sich auf das völlig belanglose Zeugnis des De Dominici; der einzige, der einer solchen Arbeit fähig gewesen wäre, war Santacroce, aber wir haben keine Belege für ihn außer seiner Begabung.

Über die Werke Merlians in S. Marien-der-Gnaden sind die alten Schriftsteller nicht recht einig. Nach Pietris Liste glänzt seine Kunstfertigkeit vor allem in dem Standbilde der Muttergottes dort (Kapelle Galtiera), die auch andere unter die herrlichsten Standbilder Italiens versetzten. Wieder andere suchen sie in der Kapelle Justiniani (1. Kapelle links) s. oben S. 159.

Aus dem Jahre 1534 stammt der Doroteenaltar in S. Anello, der nach dem Zeugnis älterer Schriftsteller zu den bedeutendsten Dingen Italiens gehöre und wie das gegenüberstehende Standbild des hlg. Hieronimus dem Merlian gebühre. Andere noch angeführte Werke sind nicht mehr auffindbar. Dagegen ist noch als eine seiner besten Arbeiten das marmorne Standbild des Täufers zu S. Dominik (3. Kapelle des linken Seitenschiffes. Abb. 98) heranzuziehen. Es ist von etwas leerer Würde und geht in die Breite, aber wenn auch ohne schöpferischen Gedanken ist es doch keine üble Arbeit.

Wie man sieht, ist es eine reiche Liste von Werken, die diesem fleißigen und, wenn man keine höhern Ansprüche macht, tüchtigen Meister zukommen. Vor allen Dingen darf man nicht seine vortrefflichen Holzschnitzereien außer acht lassen (S. 182). Als Holzschneider hatte er angefangen und weit besseres geleistet denn als Bildhauer. Jene mühsame scharfe Sauberkeit aber, die die Kunst des Holzschneidens verlangt, verleugnet auch keines seiner zahlreichen Marmorwerke, mit denen der vielgepriesene Meister Neapel bedachte.



Abb. 100. Krippenfiguren der Alemanni.
(Aufnahme Bernich.)

Seine Schule haben wir schon bei den Grabmälern und Brunnen kennen gelernt. Auch einzelne Altäre stammen von ihr, so der in S. Marien-der-Gnaden (Kapelle Puderico) mit dem Flachbilde der Bekehrung des Apostels Paul von Dominik Auria (um 1560); in der Kapelle der Marien-der-Gnaden von S. Johann-zu-Karbonara (nach 1571) u. a. m. Von dem Hannibal Kakavello und seinem Bruder Desiato, dann Johann Kakavello, Meister Vinzenzo, Rocko Romano, Josef Zacko, Jakob de Rosa, Nikolaus Ambrosius Vinaccia und vielen andern wird in den Jahren 1546—1567 eine ganze Reihe von Arbeiten ausgeführt, von denen die meisten nicht mehr erhalten sind.

## II. Gruppen- und Einzelwerke.

Neben diesen mit Grabmälern und Altären verbundenen Bildwerken finden sich noch einige Gruppen und Einzelarbeiten aus Marmor, Erz, Holz, Ton, die, soweit sie noch nicht besprochen sind, wie die Katarinenbilder (S. 106), hier eine kurze Erwähnung finden mögen.

Der Zeit nach voran stehen zwei Bruchstücke von großen Kirchenleuchtern, die im Nazionalmuseum aufbewahrt werden. Sie reichen bis in die Zeit der Pisani zurück und harren noch einer näheren Einreihung in die mit Problemen so reiche Kunstgeschichte dieser Zeit. —

Eine toskanische Form des in die Wand eingelassenen Ziboriums war in Neapel zur Zeit der Auflebung beliebt und ist noch in einigen Stücken vorhanden. Meist bildet die kleine Tür des Schränkchens den Mittelpunkt einer Halle oder Kirche, deren perspektivischen Abschluß sie vorstellt und in deren Innern die Verkündigung oder auch anbetende Engel angebracht sind. Derartige Wandziborien finden sich in der Kirche S. Barbara der Neuen Burg (1481) von Jakob della Pila, in S. Dominik (Sakristei), in S. Restituta (am Ende des rechten Seitenschiffes) und ein kleines spätes vom Jahre 1603 in der Sakristei von S. Peter-ad-Aram: keins davon besitzt bedeutenden künstlerischen Wert.

Eine beliebte Darstellung war wie die Geburt so auch die Beweinung des vom Kreuze genommenen Heilandes und seine Bestattung, Darstellungen, die zur Erhöhung der kirchlichen Feste der Weihnacht und Ostern geschaffen wurden und mit



Abb. 101. Beweinung des Gido Mazzoni. Montoliveto.

geistlichen Schauspielen parallel laufen. Wie zur Erweckung der Andacht eignen sie sich zu künstlerischer Verkörperung, und daß Neapel solche Bildwerke schon in später gotischer Zeit gehabt haben muß, beweisen einige mißhandelte lebensgroße Holzfiguren, die sich in einer Art Grotte in S. Johann-zu-Karbonara (alte Kapelle links) von Peter und Johann Alemanni (1478. Abb. 99 und 100)*), auch in S. Dominik von dem Lehrer Merlians Peter Belverte (1507) und in der Unterkirche von S. Marien-der-Geburt (letztere aus der Zeit des Merlian) befinden.

Eine im ganzen gut erhaltene Beweinung bewahrt der Kor von Montoliveto in der Kapelle des hlg. Grabes (Abb. 101—103).

Man sieht einen in der Richtung der Tiefe vor sich aufgestellten am Hauptende erhöhten Glassarg, in dem sich der farbige Leichnam des Heilandes befindet. Dieser kehrt uns lebensgroß die durchlöcherten Füße zu. Zu seiner Linken sehen wir in abnehmender Größe die einseitig kniende Gestalt eines ältern Mannes (Abb. 102), die erregt erhobene eines Jünglings, eine ebenfalls einseitig kniende Frau mit Kopftuch und klagend ausgebreiteten Händen; zu seiner Rechten auf den Knien vorwärts gebeugt einen ältern Mann (Abb. 103), dann eine jugendliche kniende Frau mit Kopftuch, eine laute Schmerzensrufe ausstoßende stehende junge Frau mit sehr lang herabwallendem Haar, endlich die kauernde Gestalt einer schmerzhaft nach rückwärts zurücksinkenden den Kopf nach oben gerichteten Frau mit Kopftuch, im ganzen also drei Männer und vier Frauengestalten. Diese lockere Aufstellung mit ihren lebhaft bewegten Linien, die sich in M-Form zu vereinigen scheinen, und ihrem viel zu großen Luftraum um die Einzelgestalten herum ist von namhaften Forschern begeistert gepriesen worden. Dennoch bedarf es nur eines Blickes auf ähnliche Werke, um zu finden, daß sie ganz unrichtig ist. Freilich irren auch die, die sie in eine Grotte stellen möchten. Es liegt hier die oft vorkommende Vermischung der zwei Vorgänge

*) Der hierüber abgeschlossene Vertrag mit der genauen Angabe der Figuren: außer den drei heiligen Gestalten drei Hirten, zwölf Schafe, zwei Hunde usw. ist noch vorhanden. Vgl. im Übrigen das über Krippen Gesagte S. 179.



Abb. 102. Gido Mazzoni, Beweinung.

der Beweinung und der Grablegung vor. Nur letztere setzt schriftgemäß die Grotte voraus, das Felsengrab, wie sie z. B. das hlg. Grab von Solesmes vom Jahre 1496 zeigt; auch das hlg. Grab im Dom zu Mainz gehört in eine derartige niedrige Grotte. Nicht so die Beweinung: sie bedarf nur des Rahmens einer Nische oder Kapelle, des Abschlusses von grellem Tageslicht und der geschlossenen Aufstellung um die Muttergottes und die Leiche herum (die natürlich in keinen Glassarg gehört) mit dem Kreuzesstamm als Hintergrund. Das ist der schriftgemäße Schauplatz des Vorganges, und so finden wir ihn denn auch in S. Johann zu Modena von derselben Hand wie in Neapel ausgeführt. Aber die Anordnung ist wesentlich anders wie die jetzige in Neapel. Nicht der Tiefe, sondern der Breite nach liegt die Gestalt des Heilandes im Mittelpunkte des Ganzen; den Eindruck der größern Tiefe aber gewinnt man durch die perspektivische Verkleinerung der Gestalten nach dem Hintergrunde zu. Wählt man bei einer derartigen Verkleinerung eine Aufstellung, wie die heute in Neapel ist, so erscheint der Leichnam des Herrn von übernatürlicher Länge, kehrt dem Beschauer in höchst unschöner Weise die Fußsohlen zu, während das Haupt des Erlösers weit entrückt ist, und verhindert es, die Muttergottes in den Mittelpunkt der Beweinung zu rücken, wie es auf allen derartigen Darstellungen stets der Fall ist.

Nehmen wir diese Fingerzeige und andere, die in den Gestalten unserer Gruppe selbst liegen, zur Richtschnur, so erhalten wir eine Aufstellung, die im schönen Fluß der Linien der jetzigen sicherlich nichts nachgibt, die Gruppe selbst aber künstlerisch weit fester zu einem Ganzen zusammenfaßt.

Wir wenden den Leichnam des Herrn so, daß sein Haupt nach links, die Füße nach rechts zu liegen kommen. In der Mitte hinter ihm erhebt sich der Kreuzesstamm, vor diesem sinkt, die Augen emporgehoben, die Muttergottes in namenlosem Schmerz zusammen. Ihr zur Seite steht hilfsbereit Johannes. Die übrigen Gestalten wird man sich nun im einzelnen an verschiedenen Stellen denken können. Ziemlich sicher wird dabei der mit Hammer und Zange versehene Josef von Arimatia in dem Mittelgrund zurücktreten, während die dort befindliche eine der Marien nach vorn rücken würde, um der nicht glücklichen Gleichförmigkeit der beiden männlichen Gestalten des Josef und Nikodemus im Vordergrunde auszuweichen.

Der Kristus, wie alle Figuren aus gebranntem Ton, ist mit feiner Schlemmkreide überzogen und noch heute in der ursprünglichen Weise bemalt. Diese Bemalung ist sehr sorgfältig und äußerst naturalistisch. Die Wundmale sind mit geronnenem Blute angefüllt. An Schulter und Kniegelenken finden sich die großen blutunterlaufenen Stellen der mit Keulenschlägen gebrochenen Glieder. Die Hände, Zehen und Augen sind in Totenstarre blau angelaufen. Ganz ebenso



Abb. 103. Gido Mazzoni, Beweinung.

farbig waren die andern Figuren behandelt. Wir werden uns vorzustellen haben, daß die Gruppe an einer nur schwach beleuchteten Stelle der Kirche aufgebaut war, um sowohl der Schrift zu entsprechen, wie auch die malerische Wirkung zu erhöhen und eine einheitlich ergreifende Stimmung zu vermitteln, die z. B. ein so laut zum Schreien geöffneter Mund wie der der Maria Magdalena im grellen Tageslicht notwendig beeinträchtigen muß. So sah sie auch der Bädeker seiner Zeit, Johann Wilhelm Neumaier von Ramsla (einem Dorfe in Sachsen-Weimar), dessen Schilderung hier aus seiner Reise durch Welschland (1622) Platz finden mag: Die Kirche und Kloster S. Maria Montis Oliveti liegt auf einem Hügel, und muß man 18 Stufen hinaufsteigen; ist ein schön Werk; auf der linken Hand des hohen Altars gehet man in etliche Kapellen, in einer ist zu sehen, wie Kristus im Grab liegt und etliche Weiber um ihn herumstehen; ist alles in natürlicher Größe gar artig ausgehauen, scheinet im Finstern, als hätten solche Bilder das Leben . . . Am Eingange zum hohen Altar kniet unter einem Gewölblein Ferdinandus Secundus, König zu Neapolis, in einem langen Rock mit der Krone auffm Haupt vor einem Pult. Neben ihm zur linken Hand kniet ein Bild, so sich mit ausgereckten Armen gegen ihn wendet, hat aber kein Pult vor sich. Soll der berühmte Jurist Abbas Panormitanus sein, welcher des Königs Rat und ihm sehr lieb gewesen. Gegen diesem über kniet gedachtes Königs Ferdinandi Sohn, Franciscus de Aragonia, auch hinter einem Pult. Diese Bilder seynd alle nach dem Leben von Messing gegossen und mit Farben gemalet. Es brennen Tag und Nacht Lampen in solcher Kapella . . . .

Man sieht, unser Johann Wilhelm Neumaier ist zum Teil nur schlecht unterrichtet. Dennoch lassen sich aus seinen Angaben einige nicht unwichtige Schlüsse ziehen.

Die Gruppe war um 1622 ganz auseinandergerissen. Dem Josef von Arimatia hatte man eine Krone aufgesetzt und daraus einen König gemacht. Ähnliches war dem Nikodemus widerfahren, und Johannes war zu einem Humanisten geworden. Schon 100 Jahre früher macht Peter Summonte aus den beiden Alten Könige, und zwar Ferdinand I. und Alfons II., ebenso noch Alberti (1550) und Vasari. Nach ihnen wurde daraus Alfons II. und Ferdinand II. D'Engenio (1624) treibt die Fantasterei schon so weit, daß er gar vier männliche Gestalten findet, und im Nikodemus den zur Zeit der Erschaffung des Werkes (1489—1492) erst 30jährigen Johann Pontanus, im Josef den Jakob Sannazzaro und in den „beiden andern" Alfons II. und Ferdinand II. erblickt.

Alle diese Deutungen sind in das Werk hineingetragen, und auch die früheste und zuverlässigste, die des Summonte, steht im Widerspruch mit andern Bildern

der Dargestellten. Augenscheinlich verführte die Neapler die ungemein lebendige Naturwahrheit namentlich der beiden Alten, die sich durchaus den ähnlichen Gruppen des Nordens anschließt, zu derartigen Versuchen; sie ist aber schon ganz ebenso bei der Gruppe in Modena vorhanden! Indem nun aus irgend welchen Gründen, wie sie in Neapel nie gefehlt haben, die Aufstellung verändert wurde, trennte man die drei männlichen Figuren und machte zwei durch Kronen zu heimischen Fürsten, die an Betpulten ihre Andacht verrichten, wie man es in Konfessionen bei Päpsten, in Neapel in der Unterkirche des Doms beim Kardinal Karrafa gesehen hatte und später beim Grabmal des Peter von Toledo wieder sah. Eine oberflächliche Ähnlichkeit des Kopfes links mit dem Ferdinands I. mag dann das Ihrige dazu beigetragen haben.

Der Meister schuf in den beiden Alten offenbar nach lebenden Modellen Bildnisse; diese Bildnisse aber kennen wir nicht und haben auf keinen Fall Könige oder sonst irgendwie hervorragende geschichtliche Persönlichkeiten zu erblicken. Es ist ja auch auffallend, daß man sich bei der Deutung allein auf die Männer beschränkt, von denen überdies der Johannes ganz unverkennbar die typische Jugendgestalt des Lieblingsjüngers zeigt.

Der Verfertiger war der Modanese Gido Mazzoni genannt il Modanino oder auch nach seinem Oheim il Paganini († 1518). Ursprünglich ein Verfertiger von Masken für Feste und Aufzüge aller Art arbeitete er sich zu einem der namhaftesten Bildhauer von Beweinungen, Grablegungen und Krippen herauf, die im hohen Mittelalter die Stelle unserer Panoramen und Panoptiken (und mit wieviel mehr Geschmack, Ernst und künstlerischem Sinne!) einnehmen. Derartige Darstellungen, in denen der vom flandrisch-deutschen Norden hereingedrungene Trieb nach natürlicher Wahrheit seinen unbeschränkten Ausdruck fand, indem sie sich unmittelbar ans Volk wenden, waren sehr verbreitet und meist aus farbigem Ton gearbeitet. So bewahrt Mailand (S. Satiro) eine große Gruppe der Beweinung aus dieser Zeit (1460). Vorgänger fand Mazzoni in Bologna in der Person des Nikolaus Dall'Arka aus Bari († 1494), dessen Beweinung in S. Marien-della-Vita zu Bologna (1463) dieselbe schreiende Naturwahrheit wiedergibt, wie Mazzonis Werke; in Modena selbst Ludwig Kastellano († 1505), dessen hlg. Grab, das für den Dom gearbeitet war, sich heute im Kor von S. Anton befindet. Ehe Gido von Alfons II., damals noch Herzog von Kalabrien, anfangs 1489 nach Neapel berufen wurde*), hatte er 1475 für die Minoritenkirche von Busseto eine Beweinung; 1477—1480 die schon erwähnte für S. Johann in Modena, sein bestes Werk; eine andere 1485, die wie eine Wiederholung der Modeneser aussieht, für S. Marien-der-Rose zu Ferrara; ferner eine Krippe in der Unterkirche des Doms in Modena geschaffen und war 1487—1488 in Venedig tätig gewesen. Er wird

*) Zugleich mit Bruder Jukund von Verona, Benediktiner von Montoliveto, dem berühmten Baumeister, Techniker, Bildhauer, Filologen und Altertumsforscher. Er blieb in Neapel wie Mazzoni bis 1495, wo auch ihn Karl VIII. mit nach Frankreich nahm (1506). Nach Julian Majanos Tode († 1490) übernahm Jukund den Weiterbau von Poggioreale, entwarf Festungen, illustrierte Schriften des Franz von Siena über Bauwerke und Kanonen und starb am 1. Juli 1515 zu Rom.

aufs höchste gefeiert. Sein Zeitgenosse Gaurico stellt ihn über Polyklet, Praxiteles und Fidias. Von Alfons II. geehrt und reich beschenkt schafft er in Neapel bis 1492 unsere Beweinung und außer Gelegenheitsmasken für Feste „viele andere Werke", von denen indes außer dem Brustbilde Ferdinands I. im Museum keines mehr nachweisbar ist. Am 12. Mai 1495 macht ihn Karl VIII. zum Ritter und entführt ihn nach Frankreich. Auch arbeitete er dort für Ludwig XII., nach dessen Tode er in seine Heimat zurückkehrte, wo er 1518 starb. Der in seine Fußstapfen tretende Meister in Modena ist Anton Begarelli (1498—1565), der indes Mazzonis Kunst ebenso zu veredeln weiß, wie jener die seines Vorgängers Dall'Arka gemäßigt und künstlerischer gestimmt hatte. Will man übrigens diese wie andre Künstlerarbeiten früherer Zeiten richtig beurteilen, so muß man sich gegenwärtig halten, daß der Auftraggeber hierbei eine weit bedeutendere Rolle spielt als heutzutage: er ist oft weit mehr für Besonderheiten, namentlich für Fehler verantwortlich zu machen als der Künstler. Pflegte doch die Aufgabe in einem mit dem Künstler aufgestellten notariellen Vertrage bis ins Einzelne genau angegeben zu werden, wobei oft auf bereits vorhandene Werke als nachahmenswert hingewiesen wurde. Wie eine solche Gruppe der Beweinung hergestellt werden sollte, das ergibt sich z. B. aus einem derartigen Vertrag mit dem größten französischen Bildhauer der 1400, Michel Colomb, vom Jahre 1507. Die Bauherren der Erlöserkirche in der Rochelle bestellten bei ihm eine Gruppe von sieben Gestalten, welche die Grablegung darstellen sollten; der Meister verpflichtet sich, „zu verfertigen und in Stein auszuhauen die Bildnisse und Gestalten, wie folgt: das Bildnis unserer lieben Frau, Sankt Johannes des Evangelisten, Marien Magdalenens, Marien Martas, Josefs von Arimatia, Nikodemus, samt dem liegenden Heiland und dem Sarkofag besagten Grabes, in der Art und Weise wie es der Vorgang erfordert und wie es üblich ist, auch in der Größe und von dem gleichen Stein wie die Bildnisse des Grabes und des Todes der Muttergottes verfertigt sind, die sich in der Gemeindekirche des H. Saturin zu Tours befinden, und wo möglich noch besser als diese." —

Unbedenklich darf dem Mazzoni auch das Brustbild des Königs Ferdinand I. im Nazionalmuseum gegeben werden (Abb. 104). Schulz rechnet es zu den vollendetsten Bildwerken aus dem Ende der 1400, ist aber über seine Urheberschaft im Zweifel. Wilhelm Monako, dem Gießer der Erztüren am Triumfbogen, traute er es mit Recht nicht zu; aber auch für Mazzoni, der nie bedeutend groß und gediegen sei, ist es ihm offenbar zu gut. Spätere Forscher sind ihm gefolgt und haben einen bessern Künstler als Mazzoni vermutet. Aber das Urteil Schulz' ist ungerecht. Nur wenn man hinter den Tongestalten von Montoliveto Königsbilder sucht und vergißt, daß die Behandlung in Erz ganz von selbst den Eindruck bedeutenderer Größe hervorruft, kommt man dazu, dem Mazzoni das Brustbild abzusprechen. Stellt man dagegen in Rechnung, daß er nachweislich auch in Erz gearbeitet hat, daß er zur Zeit des Todes Ferdinands (1494) der berühmteste Bildhauer Neapels war, daß sich das Brustbild des Königs ursprünglich in ebenderselben Kapelle befand, in welcher seine Beweinung aufgestellt war, vor allem aber, daß die Arbeit stilistisch mit andern von seiner Hand überein-



Abb. 104.
Gido Mazzoni, Erzbrustbild des Königs Ferdinand I.

stimmt, so ist kein Zweifel an seiner Urheberschaft möglich. Bei dem Brustbild sowohl wie bei den vordern beiden Alten der Gruppe finden sich genau die zahlreichen, durchaus eigenartig wie eingeritzte Striche geführten Falten an den Augenwinkeln, die herausgearbeiteten Stirnfalten, die regelrecht angedeuteten Augensterne und die auffallend eng zusammengezogenen Augenlider, die nur eine schmale Spalte lassen. Auch die allgemeine Art der Modellierung ist, wenn man von der Verschiedenheit der Stoffe absieht, durchaus die gleiche. Anderseits ist die einzige beglaubigte Arbeit eines Adrian von Florenz (das Erzbrustbild Friedrichs des Weisen in Dresden), dem man unsern Ferdinand zusprechen möchte, so grundverschieden davon wie nur möglich. —

In einer Nische oberhalb der Tür des Pianurahauses (neben der Hauptkirche S. Paul, Vico Cinque Santi 23) findet sich noch ein zweites Brustbild des Königs. Es ist in der Brustgrubenhöhe durchschnitten und steht auf einem Sockel mit der Inschrift FERD. REX. IN. CIC. Das Gewand ist kein Brokat. Er trägt auch keine Mütze und Kette mit Vlies, sondern einen Kragen und eine Krone. Es ist unmöglich zu erkennen, ob man es mit einer Erz- oder Steinarbeit zu tun hat, so sehr ist es mit Schmutz und Staub bedeckt. Ebensowenig kann man dafür Mazzoni in Anspruch nehmen*). —

Ins letzte Drittel der 1400 setzen wir auch das schöne Erzbild Dantes im Nazionalmuseum (Abb. 105), dessen schadhafter Zustand und altertümelnde Mache manche veranlaßten, es einer weit frühern Zeit zuzuweisen. Die Form der Buchstaben aber mit ihren klassischen kräftig ausgeschweiften Enden weisen es in die angegebene Zeit, wenn man es nicht gar noch später ansetzen und seine Eigenart auf gewollte Altertümelei zurückführen will. Von einer Totenmaske kann keine Rede sein. —

Dem Anton Pollajuolo (1429—1498) gibt man wohl mit Recht die kleine Erzfigur 10534 David mit dem Haupte Goliats (34,5 cm hoch). Ein nicht

*) Ob sich mit dieser Büste eine andere seit 1886 im Louvre befindliche vergleichen läßt, die aus viel früherer Zeit als das Erzbild im Museum stammen soll, wäre einer besonderen Untersuchung wert. Man schreibt sie dem F. Laurana oder Dominik Gagini zu.



Abb. 105. Dante-Erzbild (um 1480).

junger Mann mit langem Haar und vorstehendem Spitzbarte, eine frygische Mütze auf dem Kopfe, hat völlig nackt das linke Standbein auf einen Felsen, das rechte seitwärts und auswärts auf die Wange des Goliatkopfes gestellt. Die Haltung erinnert an den David des Michelangelo. Der rechte Arm hängt herab, der linke Unterarm fehlt. Der Kopf wendet sich zur linken Schulter, ist etwas geneigt, ernst und lebhaft vom leidenschaftlichen Kampfe durchwühlt. Der Oberkörper ist nach rechts gedreht, die rechte Schulter zurückgenommen. Die linke Hand hielt wohl die Schleuder. Das kleine Werk ist von prachtvoller Kraft, sprühender Lebendigkeit und bedeutend in der Auffassung. Kopf, Haare und Brust sind bis ins einzelne hinein modelliert, aber nicht ziseliert. Alles verrät den Goldschmied Pollajuolo. Das männliche Gesicht ist trotz seiner Kleinheit ausdrucksvoll in seiner fast wilden Entschlossenheit. Andere Davide, die sehr beliebt waren und den antiken Medusentöter zum Vorbild nahmen, sind 10537, 10539, und mit mächtiger Helmzier zeigt sich der Medusentöter 10623, alle im Nazionalmuseum.

In diese Umgebung stellt sich auch der vortrefflich gearbeitete Herakles, der den Eber auf der Schulter trägt (ohne Nummer, Saal 18, Höhe 46 cm). In schwungvollem Gange schreitet der Mächtige dahin, das gewaltige Tier mit der Keule über der linken Schulter stützend, so daß der Kopf mit dem mächtigen Gewehr herabhängt.

Wie diese und ähnliche Gestalten, so holte sich die Auflebung aus der Antike auch den Vorwurf des nackten Kindes (den Putto), — der Freude Donatellos und aller seiner Nachfolger. Ein eigentümliches unschönes Erzköpfchen, das sich nach der linken Schulter wendet, bietet das Museum in 11015 (Saal 18). Es ist 21 cm hoch, lächelt und trägt seltsam altmachende tiefeingerissene Furchen an den Nasenflügeln und unter den Augen. Das Kinn ist doppelt, der Hals kurz und dick, die Ohren mit wenig ausgeprägter Höhlung. Das Haar legt sich nach vorn in drei getrennte Locken, die eine vorn am Kopf, eine andere je links und rechts an der Schläfe, rückwärts liegt es in einem Wulst im Nacken. Es sieht aus wie der Versuch einer antiken Fälschung. —

Die Auflebung klingt in Neapel in einigen Werken aus, die in ihrer Art zu dem besten gehören, was wir besitzen.

Der besonders als Gemmenschneider bekannte Johann Bernardi aus Kastellbolognese (1496—1553) ist sowohl an dem berühmten farnesischen Kästchen als



Abb. 106. Farnesisches Kästchen.

auch an dem großen Erztabernakel beteiligt; auch besitzt Neapel von ihm eine große Anzahl von Bleitäfelchen, auf die wir S. 177 zu sprechen kommen.

Zu dem farnesischen Kästchen (1540—1547 Abb. 106), von Alexander Farnese für Herkules Farnese bestimmt, lieferte der Florentiner Goldschmied Manno Bastian Sbarri die Fassung, Bernardi die Kristallschliffe, je einen an den Schmalseiten, je zwei an Vorder- und Rückseite. Sie sind mit seinem Namen gezeichnet und stellen eine Amazonen-, eine Kentauren- und eine Seeschlacht, eine Eberjagd, einen Bakchoszug und ein Wagenrennen dar. Das weltbekannte Werk ist von dem größten Reichtum mit allen Mitteln der Goldschmiedekunst hergestellt und wirkt mit seinem Silber und Gold, dem zierlichen Schmuck, dem farbigen Schmelz der Wappen, dem dunkelblauen Lapislazuli, den Kristallschliffen, den nach berühmten Vorbildern gebildeten Figuren überaus prächtig. Weniger befriedigt eine Prüfung der Einzelheiten, denen Leben und Ursprünglichkeit abgeht. Das Innere von Gold bildet ein Gemach, dessen Wände durch schmale geriefte flache Wandpfeiler geteilt werden, und dessen Fußboden ebenfalls reich verziert ist!

Das große Erztabernakel (Saal 18, Nr. 10509) verfertigte Bernardi mit dem Goldschmiede Jakob del Duka nach einer Zeichnung Michelangelos. Es stammt aus der Kirche des hlg. Lorenz-della-Padula und war ursprünglich für S. Marien-der-Engel (Termen) in Rom bestimmt. Die Zeichnung Michelangelos



Abb. 107. Johann Boulogne, „Raub der Helena“. (Nap. Nob.)

entstand zugleich mit dem Entwurf, nach welchem von 1560 oder 61 bis 1568 S. Marien umgebaut wurde. Jakob del Duka arbeitet an dem Erztabernakel 1564 „im treuesten Gedenken an Michelangelo, dem er alles verdankt.“ Es besteht aus sieben übereinandergestellten Stücken, die auf einem Gefäßfuße einen Rundtempel darstellen. Bei einer Gesamthöhe von 2,20 m und einem Durchmesser von 1,20 m ruht der Tempel auf einem doppelten runden Sockel von 16,5 cm Höhe und hat acht durch ebensoviele Pfeiler getrennte flachgehöhlte Teile, die oben unter einem Gesimse vereinigt werden. Darüber liegt auf schweren Kragsteinen ein weit ausladendes Gesims, auf dem die Kuppel ruht. Die die Kragsteine stützenden acht Säulen fehlen jetzt und lassen das Gesims übermäßig schwer erscheinen. Der untere Rundsockel liegt auf einem geringern auf; beide sind am Rande verziert. Der obere Rundsockel hat leichte mit Engelsköpfen geschmückte Vorsprünge, welche Kragsteinen am untern Sockel sowie den obern Säulen entsprechen. Dazwischen liegen Vierecke mit magern Blumengewinden. Der sich zunächst verjüngende, dann nach unten wieder ausladende Fuß besteht aus einem obern von Vierecken und Runden durchlöcherten und einem untern mit acht sechsfach geflügelten Engelsköpfen versehenen Teile. Bedenkt man, daß Michelangelo um diese Zeit, nur wenige Jahre vor seinem Tode, unausgesetzt mit dem Kuppelmodell für St. Peter beschäftigt war, so gewinnt unser Tabernakel erhöhten Anteil und mag als ein rührendes Zeichen dafür gelten, wie sich der Meister am Abschlusse seines überreichen Künstlerlebens die Ideallösung der großen Aufgabe mag vorgestellt haben.

Den Hauptschmuck bilden die Flachbilder des Mittelstückes aus dem Leiden Kristi. Die beiden Türen des Tabernakels werden durch die Platten mit der Kreuzigung und dem Abendmal gebildet. Die Hocharbeit schwankt zwischen völlig frei herausgearbeiteten Gestalten, wie bei der Geißelung, und nur halb heraus-



Abb. 108. Johann Boulogne, Merkur des Bargello (Nap. Nob.)

tretenden, die sehr am Hintergrunde kleben, wie bei Getsemane und besonders bei der Kreuztragung, wo ganz willkürlich einzig der Kopf eines Helfers heraustritt. Geradezu perspektivisch herausgeholt sind die am Boden liegenden Gestalten der Auferstehung von michelangelesker Übertreibung. Weitaus am edelsten erscheinen Kristus am Kreuz, Johannes und Maria. Die Arbeit ist ungleich, schwach bei Getsemane und der Kreuztragung, besser bei der Kreuzabnahme, gut nur bei der Kreuzigung. —

Unstreitig der begabteste Meister dieser Nachblüte der Auflebung ist Johann Boulogne (geboren gegen 1529 zu Douai in Frankreich), der von 1553 ab in Florenz wirkt. Von ihm besitzt Neapel zwei der zahlreichen Abgüsse in Erz, die er nach seinen Werken anfertigte, den Raub der Helena (der Proserpina oder einer Sabinerin, worüber er die Wahl anfangs selber freiläßt Abb. 107)*), und den berühmten Merkur des Bargello (1579. Abb. 108). Die Unterschiede von der Marmorgruppe in Florenz (1583) springen in die Augen. Das Neapler Erz bedarf keiner dritten Gestalt zwischen den Beinen des Mannes als Stütze wie der Stein; in der Erzgruppe liegt das Gewicht der Geraubten auf den Armen, im Marmor auf der Brust; ihr Mantel fällt geschickt über die linke Schulter des Räubers und bläht sich im Winde, wodurch die fliehende Bewegung trefflich betont ist, die das Marmorwerk entbehrt; und ähnliches mehr, was zum Nachdenken über den Unterschied von Marmor- und Erzkunst anregen mag und das kleine frische Werk hoch über das anspruchsvollere und gepriesene Marmorbild stellt. — Gleich trefflich in der Arbeit, wenn nicht noch besser, ist die liebenswürdigste Schöpfung Johanns, der Merkur. Er ist etwa zwei Drittel des Bargellobildes vom Jahre 1564. Die Köpfe des Äolus und Zefirs, auf deren Atem er entschwebt, sind leider verloren, ebenso der Flügelstab der Linken. Der Körper erscheint sehniger und gestreckter, der rechte Arm mehr aufrechtgereckt, die linke Schulter niedriger, der Kopf strebt schwungvoller aufwärts. —

*) Eine bezeichnende Willkür der typenlösenden neuen Kunst! Niemand sträubte sich weniger als Helena mit Paris zu entfliehen.



Abb. 109. Kristof Jeremia, Denkmünze Alfons I.

Es wurden oben die Bleitäfelchen des Bernardi erwähnt; Neapel besitzt eine reiche Sammlung derartiger aus Blei oder Erz hergestellter Täfelchen (Plaketten), die oft von hohem künstlerischen Werte für die Forschung außerordentlich fruchtbringend sind. Es sind manchmal Goldschmiedearbeiten, die von der Mode längst wieder hinweggeschwemmt wurden, so die zierlichen Schmuckschildchen für die Barette der Edelleute mit Namenszügen u. dgl., kleine Agnus Dei, Tragaltärchen, Betzeichen. Manchmal sind es auch kleine Wiederholungen von bekannten Heiligenbildern oder berühmten Meisterwerken. Endlich bilden sie eine Modellsammlung und Abbilder für Künstler, die sie sich von ihren eigenen Werken als Erinnerungszeichen anfertigen mochten. Auch hier findet die Nachahmung antiker Vorbilder ein reiches Feld. So stellt Mus. 11038 einen Apollo und Marsias dar, mit der Inschrift Nero Claudius Cäsar Augustus Germanicus usw., der eine antike Kamee der Sammlung Medizi wiederholt; eine Leda mit Schwan 11122 wird mit Recht dem Bernardi zugeschrieben; römische Kaiser finden sich hier so häufig wie unter den größern Erz- und Marmorbrustbildern der Auflebung.



Abb. 110. Aufbahrung eines Bischofs von Karadosso Foppa.

Von den ursprünglichen Arbeiten der Künstler dieser Zeit befindet sich aus der Donatelloschule in Neapel unter andern ein hübsches Erztäfelchen mit spielenden Eroten (10970). Andreas Briosko, gen. il Riccio, der in der Kleinkunst vortreffliches leistete (Judit, 11049 u. a.); Ulokrino (Abrahams-Opfer, 10968); O. Moderno (die Matematik, 11057); ferner der Meister der Orfeuslegende Miglioli, Kristof Jeremias, den wir auch mit einer Münze zur Verherrlichung Alfons' I. vertreten sehen (Abb. 109)*); dann einer der berühmtesten Goldschmiede und Münzenschneider seiner Zeit Karadosso Foppa (um 1452—1527), der Meister der Aufbahrung eines Bischofs 10980 (Abb. 110), der Denkmünze Alfons' von Este in der Wiege Schlangen würgend von 1477 und vieler anderer Täfelchen mit Fürsten dieses Hauses, vertreten die Kunst der 1400. Gesucht waren die Degenknöpfe des Florentiners Johannes delle Korniole mit Sinnbildern (11030) oder

*) Sie wird aus stilistischen und anderen Gründen, wie mir scheint, mit Unrecht auf mindestens 10 Jahre nach dem Tode Alfons (1458) angesetzt. Für den gleichen Harnisch bei Alfons und Friedrich Montefeltre dürfte ein und dasselbe antike Vorbild gedient haben. Stilistisch steht nichts im Wege an das Ende der Regierungszeit Alfons' zu denken. Was hätte eine Siegesdenkmünze des Königs lange Jahre nach dessen Tode für einen Sinn gehabt?



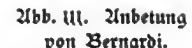


Abb. 111. Anbetung von Bernardi.



Abb. 112. Ankündigung des betlehemitischen Kindermordes. Meister von Parma.

alten Helden (11004, 11005, 11006). Von vorzüglicher Arbeit sind die zahlreichen Bleitäfelchen des Vallerio Belli aus Vicenza (1468—1546) mit Darstellungen aus der Geschichte Kristi, die an Einfachheit des Aufbaues und Feinheit der Durchführung ihresgleichen suchen (11022, 11024, 10995 und 10996). Belli ist der erfolgreiche Nebenbuhler Bernardis, indem er das berühmte Kästchen Klemens VII. anfertigte, von dessen Kristallschliffen Neapel fünf bewahrt. Von Bernardi selbst sind nicht weniger als 25 Blei- und 2 Erztäfelchen vorhanden, die einen vollständigen Überblick über sein reiches Schaffen ermöglichen. Unter den schönsten befinden sich die Anbetung der Hirten (11062), die drei Könige (11063. Abb. 111), Kristus vor Pilatus (11075) usw.

Von einem unbekannten Meister der 1500 (aus Parma) fällt uns eine größere Tafel auf (10794. Abb. 112), ein Achteck von 24 cm Länge und 16 cm Höhe, die zum Teil in voller Arbeit von großer Zierlichkeit und Lebendigkeit eines jener lieblichen Heiligenwerke darstellt, die an Korreggio erinnern, und um deren Deutung man sich nicht allzusehr bemühen sollte. Vielleicht ist es die Ankündigung des betlehemitischen Kindermordes, die mitten in das stille Glück der häuslich beschäftigten heiligen Familie hineinfällt. Das Bildwerk zeigt noch fast die ursprüngliche Frische der Tonmodellierung. Namentlich die Köpfe sind von entzückender Feinheit, die Gewänder flüssig, die Bewegung frei, der Flachbildstil malerisch.

Schnell sinkt nun auch diese Kunst. Schon die große nachziselierte und gepunzte Erztafel mit dem Urteil des Paris (11136. Abb. 113) aus der Mitte der 1500 steht nicht mehr auf der Höhe Sie wurde nach dem Stiche des Markanton Raimondi (1510—1511) angefertigt, der sich noch einmal auf einer Faenzaplatte der Kastelli di Abbruzzo im Museum Filangieri (2586) wiederholt findet. Die Denkmünze (11040) mit der Verkündigung und Anbetung des Kreuzes vom Ende der 1500 zeigt schon deutlich den Verfall auch dieser schönen Kunst.

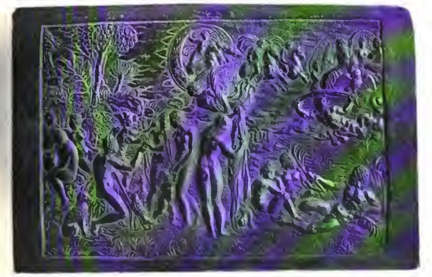


Abb. 113. Urteil des Paris nach dem Stiche des Markanton. Mitte der 1500.

In Dolcis Zeit führt uns die Mutter Gottes (10703), in die zweite Hälfte der 1600 Papst Klemens X. (11144), ans Ende S. Romuald und S. Gregor (11048. Abb. 114) und Papst Innozenz XI. (11142). —

Ganz nahe mit dieser Kunst verwandt ist die Münzgießerei, die auch in Neapel eine Fülle der schönsten Stücke bietet, seitdem man die Denkmünzen der Auflebung von der großen Münzsammlung abgetrennt und in den Sälen der Auflebung des Museums aufgestellt hat*). Hier wird man in den Meisterwerken des Viktor Pisano, des Sperandio aus Mantua, des Peter Martin, Franz Laurana, Kristof Jeremias eine reiche Ausbeute künstlerischen Genusses finden, auf die näher einzugehen hier leider der Platz fehlt. Ebensowenig ist dies der Fall für die Kunst der geschnittenen Steine, die wie im Altertum auch in der Auflebung eine eifrige Pflege erfuhr. —

Die volkstümlichen Darstellungen aus dem Leben und Leiden Kristi (vgl. S. 166f.), wie wir sie in der Beweinung des Mazzoni kennen lernten, wandten sich in den spätern Jahrhunderten mit Vorliebe den Krippen zu, deren Figuren in großen Mengen verfertigt und im Laufe der Zeit immer kleiner und puppenhafter werden. Nirgend hat diese Kunst so geblüht wie in Sizilien und Neapel. Der Überlieferung nach hätte der hlg. Franz von Assisi zuerst (1223) zur Feier der Weihenacht eine Krippe errichtet. Aber schon bis in die 1000 lassen sich die frühesten Hinweise darauf, wie sie mit den Weihnachtsspielen verbunden waren, zurück verfolgen, und sicherlich reichen sie noch tiefer ins Mittelalter hinein. Nach und nach trennt sich dies Schauspiel von der Darstellung im Bilde: beide werden

*) Sie sind inzwischen leider wieder in den Kästen der Münzsammlung verschwunden; warum?



Abb. 114. S. Gregor. Ende der 1600.

selbständig. In Kirchen und Klöstern ist der gegebene Ort der Aufstellung. Wenn Franz von Assisi besonders in dieser Verbindung genannt wird: so hat das seinen guten Grund. Die Kunst der Bettelorden wendet sich unmittelbar an die Massen, und nichts entspricht volkstümlichem Empfinden besser als die Darstellungen des Lebens und Leidens unsers Herrn Jesu Kristi. Durchaus empfänglich dafür ist auch der Wirklichkeitssinn der 1400, und als die hohe Blütezeit der Auflebung allmälich verwelkt, da läßt sich die kirchliche Glanzkunst der Jesuiten dies Mittel auf die Sinne des Volkes zu wirken nicht entgehen. Diese Zeit ist denn auch der Höhepunkt der Krippenkunst geworden. Während aber in Deutschland die großen Weihnachtskrippen nur an geweihtem Orte aufgebaut zu werden pflegten, treten sie in Italien, vor allem in Neapel, in den 1600 und 1700 mit dem denkbar größten Glanze auch in den Häusern auf. Dazu bedurfte es, wie noch heute die Kirche oft die ganze Länge eines Seitenschiffes dafür hergeben muß, ganzer Zimmerfluchten, die man in Häusern und Palästen den von frommer Neugier erfüllten Massen öffnete. Derartige Krippen stellen nicht bloß die Heilige Nacht, sondern in der umständlichsten Weise oft mit Tausenden von kostbar gekleideten Figuren das ganze Leben und Treiben des Volkes in Stadt und Land dar; die Unterhaltung vor Läden und Schenken, — denn Weihnacht ist die Zeit, wo selbst der ärmste Neapolitaner sich gehörig satt ißt oder doch sieht; den Prachtzug der drei Könige mit der Janitscharenmusik voran, — denn Weihnacht ist die Zeit, wo auch der elendeste Neapolitaner mit in den hellen Jubel der Kristenwelt einstimmen will; die vom Gebirge in die Stadt herabsteigenden Hirten mit ihren Schalmeien, — kurz, was sich nur immer in der Einbildungskraft des lebhaft empfindenden Volkes mit dem Begriffe Weihnacht verbinden läßt. Viele Tausende wurden oft neapolitanischer Prunksucht zuliebe dafür geopfert. Noch Goethe erzählt, daß man um die Weihnachtszeit derartige Figuren aus Lebensgröße auf die flachen Dächer der Häuser von Neapel stellte. „Dort wird ein leichtes, hüttenartiges Gerüste erbaut, mit immergrünen Bäumen und Sträuchern aufgeschmückt. Die Mutter Gottes, das Kind und die sämtlichen Umstehenden und Umschwebenden kostbar aufgeputzt, auf welche Garderobe das Haus g[illegible]ze Summen verwendet. Was aber das Ganze unnachahmlich verherrlicht, ist der Hintergrund, welcher den Vesuv mit seinen Umgebungen einfaßt.“ Seitdem ist leider auch dieser schöne Brauch aus den Privathäusern so gut wie ganz verschwunden; aber noch heute folgen ihm einige Kirchen Neapels mit kleinen farbigen Holzfiguren, die aufs zierlichste geschnitzt und bemalt sind, und in der Hauptkirche von S. Johann unter andern kann man um Weihnachten den umständlichen Aufbau der Geburt des Heilandes sehen mit dem Zug der hlg. drei Könige durch Gebirge und Schluchten, einem festlichen Treiben des Volkes vor reich mit Nahrungsmitteln aller Art besetzten Gasthäusern, mit der vollständigen Gruppe im Stalle von Betlehem und ungezählten höchst kunstvoll aus der Luft herniederschwebenden Engelscharen. Die Figuren stammen meist aus der Jesuitenzeit und ahmen auch jetzt noch diesen Stil nach. Ein großes



Abb. 115. Krippe. Mus. von S. Martin.

Werk der Art von außerordentlicher Volkstümlichkeit besitzt die Sammlung von S. Martin (Abb. 115). Aber es ist längst keines der besten. Einzelne gute Figuren kann man noch hier und da in Sizilien, auch im Museum Filangieri finden, am reichhaltigsten aber ist die schöne Sammlung des Münchener Nazionalmuseums, wo die Gruppen freilich in einer dem ganz bestimmten Aufbau im südlichen Italien leider nicht entsprechenden Art aufgestellt sind. Wahre kleine Kunstwerke von lieblichem und lebenswahrem Empfinden treffen wir unter diesen Darstellungen an, die in der Einbildung des Volkes den größten Raum beanspruchen und wehmütig daran erinnern, daß die Zeiten für immer vorbei zu sein scheinen, da die Gestalten des Evangeliums der unerschöpfliche Born für ein mit dem Altertum an Reichtum wetteiferndes und volkstümliches Kunstschaffen waren. —

Sehen wir uns in Neapel nach weitern Einzelwerken der bildenden Kunst der Auflebung um, so fällt unsere Ausbeute nur spärlich aus. Das meiste ist verschleppt oder in den zahllosen Umwälzungen politischer Art, den Katastrofen von Erdbeben, Pest und Feuer, der rastlosen Veränderungsluft der Bevölkerung zum Opfer gefallen. Nur wenige hervorragende Einzelstücke bewahren die Kirchen.

In S. Johann-zu-Karbonara (rechts neben dem Eingang in die Sakristei) erfreut uns eine für die späte Zeit ihrer Entstehung ansprechende marmorne Mutter Gottes mit dem Kristuskinde im Arm (Abb. 116). Sie ist von Michelangelo



Abb. 116. Naccerino, Muttergottes.



Abb. 117. Kristus am Kreuz von Johann Merlian von Nola.

Naccerino, einem Florentiner Schüler des Johann Bulogne, der 1550 geboren den größern Teil seines Lebens, nämlich von 1571 ab, in Neapel zubrachte. Er war hier, wie wir sahen, vielfach bei der Anfertigung von Brunnen tätig. Von Vasari wird er mit Superlativen bedacht. Seine Mutter Gottes atmet in ihrer kraftvoll zusammengefaßten Bewegung bei leeren Formen doch eine gewisse Innigkeit in der Art, wie sie das Kind an sich drückt; und der massige Faltenwurf, der sie nach unten formlos macht, trägt zum Eindruck einer würdigen Größe bei. Unter seinen zahlreichen Arbeiten mag auch das große Marmorkreuz mit dem Heiland aus einem Block auf dem Hauptaltar der Kirche S. Karl-an-der-Arena erwähnt werden.

Es kann sich kaum messen mit einem sehr schönen hölzernen Heilandskreuz in der Sakristei der Neuen Marienkirche (Abb. 117), das man dem Johann Merlian zuschreibt. Es ist für diesen so auffallend edel gehalten, daß man an seiner Urheberschaft zweifeln könnte, wenn man nicht berücksichtigte, daß Merlian in der Holzschneidekunst das beste seines Lebenswerkes vollbracht hat (Santacroce?).

Ein anderes Heilandskreuz vom Jahre 1571 befindet sich in S. Severin und Sosio (Sakristei links). Es wurde von Pius V. zum Andenken an den Sieg von Lepanto gestiftet und ist in einfach großen Formen gehalten. Nur in den übertrieben hervortretenden Adern und Muskeln sieht man das Nahen einer ausartenden Zeit, aus der das im übrigen auch gute große Heilandskreuz der



Abb. 118. Marmorbrustbild Pauls III.

Hauptkirche S. Lorenz (Kap. des Gekreuzigten, 5. rechts) zum Vergleiche heranzuziehen ist*).

In der Art des Wilhelm della Porta († 1577) sind einige Brustbilder des Museums aus Marmor, die Paul III. Farnese darstellen. Sie verraten deutlich den Nachahmer Michelangelos, sind aber Werkstattarbeiten von nicht eben hervorragendem Geschmack (Abb. 118). —

Die Mitte der 1500 ist eine durchaus erzgußfreudige Zeit, was auch deshalb besonders zu begrüßen ist, weil Erzarbeit der überwuchernden Manieriertheit der bildenden Kunst entgegenwirkt. Gründliche Kenntnis der Natur, Maßhalten im Aufbau wie in der Bewegung, saubere und treue Arbeit im einzelnen sind ihre Vorbedingungen, und die Pflege dieser Kunstweise wirkt auch auf die Kunstübung

*) Dort auch ein anderes der 1300 in der zweiten Kapelle links von roh naturalistischer Ausführung. Die Lenden bedeckt ein langes unförmiges Tuch. Die Füße sind mit dem Nagel vorn senkrecht auf dem vom Kreuze abstehenden Blocke befestigt, so daß die Knie weit vorgezwungen sind. Besser ist die Kopfhaltung. Der Vollzähligkeit halber sei hier auch der auf ein neues Holz verlegte gekreuzigte Heiland der Hauptkirche von S. Johann (Ausgang zur Sakristei) erwähnt, dessen rohe Arbeit einige (viel zu früh) vor die 1000 setzen.



Abb. 119. Die Befreiung vom Wahn von Queirolo.

in andern Zweigen zurück. Daher ist es dem Erzguß zu danken, daß die barocken Fluten nur nach und nach hereinbrechen, und wenn ihr Fortschreiten in Neapel reißender als anderswo war, so ist dies nicht zum wenigsten dem Fehlen einer nennenswerten Erzkunst zuzuschreiben. Naccerino folgte auch hierin seinem Lehrer Johann Bulogne, und man wird ihm ohne Bedenken das knieende Erzbild des Fabrizius Pignatelli neben dem Hauptaltar von S. Maria-Mater-Domini zusprechen dürfen. Sein Schüler Finelli schuf dann den größern Teil der gleichgültigen Schutzheiligen Neapels in der Schatzkapelle des hlg. Jänner im Dom und das Standbild selbst oben auf seiner Säule (S. 84). —

Über den weitern Niedergang der bildenden Kunst belehrt in Neapel keine Stätte besser als die Kapelle Sansevero, im Volksmunde nach einem alten Gnadenbilde auch Pietatella genannt. Diese von dem als Erfinder, Freimaurer, Geheimchemiker, Gelehrten und Kunstfreund berühmten Raimund Sangro Fürsten von Sansevero als Gruftkirche seiner Familie von 1750 ab erbaut bildet den Stolz des Stadtteils, die Freude zahlreicher Fremden und den besten Beweis dafür, wie tief der künstlerische Geschmack des „Volks" aus aller Herren Länder gesunken ist: Kein Denkmal Neapels erfreut sich eines annähernd so großen Besuches! Wer dort überhaupt „Kunstwerke" ansieht, sucht sicherlich dieses auf, weshalb es denn auch nicht an Mitteln zum Wiederaufbau fehlte, als die Kirche 1889 zusammenstürzte. Die bezeichnendsten Denkmäler für die Kunst der 1700 sind hier die Grabmäler des Anton Sangro und seiner Gattin, sowie der ursprünglich zum Mittelstück der kleinen Unterkirche bestimmte tote Kristus.

Mit dem Übermaß jener Empfindsamkeit der Zeit findet Anton Sangro nach dem Tode seiner Gattin keine Daseinsfreude mehr als in der Entsagung. Er stirbt 1757 als Mönch, und auf die Befreiung aus den Netzen irdischen Wahnes bezieht sich das Bildwerk des Genuesen Queirolo, das in den 1700 als Weltwunder galt (Abb. 119). Der menschliche Geist in Gestalt eines berninischen Engleins hilft


Abb. 120. Die Scham. Korradini.

die im Netze irdischen Wahnes verstrickte Menschheit in der Gestalt eines nackten Mannes aus den Maschen zur Freiheit: Das alles ist aus einem Block gehauen. Die Hauptsache ist das Netz, dessen steinerne Maschen zum Teil frei in der Luft stehen. Dahinter ist der Körper mit großer Sorgfalt, aber wenig Verständnis ausgemeißelt. Der Künstler, der das alles aus Stein gehauen hat, muß bei seiner Arbeit Blut geschwitzt haben. Aber ein Kunstwerk ist nicht daraus geworden: die Bildung des Ganzen mit seiner Anhäufung von Kugeln, Schriften, Stoffen in steinerner Fülle, wie die verzeichneten Körperformen im einzelnen können uns nichts als das lebhafte Bedauern über so viel verschwendete Kraft und so wenig Geschmack des Künstlers sowohl wie auch seiner heute noch so zahlreichen Bewunderer abgewinnen.

Anton Sangros Gattin Zäzilie starb 1711: die sie verkörpernde Gestalt der Scham von Anton Korradini († 1752) schmückt ihr Grab (Abb. 120). Es ist die sehr lüsterne Schamhaftigkeit der 1700, außer an Händen und Füßen eine im durchsichtigsten Schleier unverhüllte Nacktheit, die einen Kranz mit Rosen über den Schoß hält. Sie ist falsch und geziert in der Bewegung wie eine Kurtisane, die nichts verhüllt, auch wenn sie sich schamhaft bedeckt. So war auch die Kunst der Zeit.

Durch den Vorwurf, nicht durch seine künstlerische Gesinnung höher als beide steht der tote Kristus des Neapolitaners Josef Sammartino, der gegen 1800 hoch betagt starb (Abb. 121). Neapel bewahrt eine ganze Anzahl seiner Werke, die ihn selbstverständlich sehr berühmt machten. Den Kristus fertigte er urkundlich nach Korradinis Entwurf, der, da Sammartino die Arbeit in drei Monaten vollendete, in natürlicher Größe vorhanden gewesen sein muß. Wir haben also eine von Sammartino ausgeführte Arbeit Korradinis vor uns.

Auf einem Porfirsockel liegt die sorgfältig in Marmor ausgeführte Bettmatratze; darauf eine männliche Leiche, die das Haupt auf zwei mit Fadenbüscheln versehenen Kissen rückwärts und nach der rechten Schulter sinken läßt. Das Ganze bedeckt wieder vom Kopf bis zu den Füßen der leichte nasse Schleier, auf den alles offenbar ankam. Natürlich scheinen auch hier die Körperformen bis auf jede Einzelheit, die Wundmale der Nägel an den Handflächen und Füßen, hindurch. Dazu kommen als sorgfältigst ausgeführtes Stilleben die Zange, die Nägel, die Dornenkrone, die daliegt wie der von einem Künstler abgelegte Lorbeerkranz. Die Falten sind hart, gleichmäßig und gesucht. Nur über der fabelhaften Arbeit



Abb. 121. Kristus (von der Seite) von Korradini-Sammartino.

vergißt man die Unnatur, welche Antwort sucht auf die Frage: wer wird einen toten Weltheiland mit dem feinen Gespinst eines Damenschleiers zudecken?

Der gleichen Art ist das Standbild von Sammartino, das im obern Saale XIX. des Museums eine Verhüllte darstellt. Auch hier ist das Durchscheinen des Körpers durch die sehr umständlichen Kleidermassen der sich Spiegelnden die Hauptsache. —

Zwei mit Edelrost bedeckte Reiterstandbilder in römischer Tracht vor der Kirche des hlg. Franz von Paola auf dem Volksplatze dem kgl. Schloß gegenüber sind die Wahrzeichen der Kunst der 1800, rechts Karl III. vom Jahre 1818, links Ferdinand I. von Burbon 1829, die Gestalt des letztern von Anton Kali, alles übrige von Anton Kanova (1757—1832). Das beste daran sind die Pferde, denen man die der beiden klassizierenden Rossebändiger des Freiherrn Klodt in S. Petersburg anreihen mag, die als Geschenk des Kaisers Nikolaus I. von Rußland nach Neapel kamen und am Garten des Schlosses aufgestellt sind.

### III. Die bauliche Holzschneidekunst und Einlegarbeit.

Neben den schon erwähnten hölzernen Heilandskreuzen ist Neapel nicht arm an guten Holzschnitzereien, die an Türen, Korgestühlen, Sakristeischränken und Holzdecken angebracht sind und eine fortlaufende Mustersammlung dieser Kunst durch mehrere Jahrhunderte bilden. Sie fallen zwar zum größten Teil in die Barockzeit, aber gerade hier ist die Holzschnitzerei wegen der engen Begrenzung ihrer Technik und wegen des wohltuenden Gegensatzes ihrer schlichten Farben gegen den überladenen Reichtum ihrer Umgebung willkommen. Leider verfolgt namentlich die große Anzahl gut geschnitzter Türen die barbarische Mißhandlung,



Abb. 122. Korgestühl von S. Klara.

die darin besteht, daß man ihnen vermittels einer immer dicker werdenden Schicht von Ölfarbe das Ansehen von Erz zu geben sucht! Noch in jüngster Zeit hat man so die Türen S. Jakobs-der-Spanier „hergestellt".

Nicht über die 1300 gehen diese Türen hinaus. Alles ältere ist längst untergegangen. Eingeschmolzen sind die silbernen Türen und Brüstungen, die den Altar des hlg. Jänner in der Konfession der alten Stefania umgaben, verloren die mit silbernen Flachfiguren bedeckten Türen vom Kore der Verkündigung des angeblichen Anton Monti. Spätgotische Holztüren von einer sichern Einfachheit der Formen bewahren noch der Dom, S. Anton-der-Abt, S. Klara, die Hauptkirche von S. Dominik, die von S. Lorenz und das Pennahaus, Cicinellihaus (jetzt Farina) u. a. Auch die von Heinrich Minutolo erbaute Kapelle Minutolo hat noch ihre ursprüngliche Tür. Sie stammen alle aus den 1300 und der Wende der 1400.

Gotisches Korgestühl in S. Klara: (Abb. 122).

Reicher und mannigfaltiger sind die Neapler Holztüren der Auflebung. Die einfachsten und zugleich schönsten befinden sich in der schon erwähnten Marmorumrahmung an S. Angelo-a-Nilo mit prächtigem figürlichen Schmuck. Leider sind sie auch mit Öl überschmiert, und ihr Künstler, der sie im Laufe der 1400 schuf, bleibt unbekannt. In noch schlechterem Zustande befindet sich die zweiflügelige Nußholztür von S. Agrippin ebenfalls mit Flachbildern, wohl erst aus dem letzten Drittel der 1400.

Aus der gleichen Zeit stammen die schönen durch grüne Ölfarbe zu Erz gemachten Türen der Kirche von Montoliveto, der Stätte des Wirkens der Rossellino, Majano, Santacroce und Merlian. Höchst bemerkenswert ist auch das schöne Korgestühl dieser Kirche hinter dem Hochaltar. Es besteht aus zwei Reihen und weist in den Tafeln der hohen Wandlehne in einfachen Formen schöne Einlegarbeiten auf (Abb. 123). In den ersten und letzten Stühlen der Seiten finden sich je ein Musik spielender Engel, der in Nachahmung der kleinen Musikanten des Triumfzuges vom Bogen Alfons entstand. Rechts und links von der Tür



Abb. 123. Korgestühl
von S. Anna-der-Lombarden (Montoliveto).

zur Sakristei befinden sich die beiden Tafeln einer Verkündigung mit vortrefflicher Mutter Gottes (rechts) und dem verkündenden Engel (links), die sich beide durch lebhafte Bewegung und richtige Holztechnik auszeichnen. Von gleicher Güte sind die leider im untern Teile durch schützende Metallplatten beeinträchtigten großen Torflügel des Karrafahauses mit schönem Pflanzen- und heraldischem Zierrat, arg von den Stürmen der Zeit mitgenommen die des Pianurahauses, von deren 16 Vierecken nur vier erhalten sind.

Weit später sind die zweiflügeligen Türen des Hospizes der Verkündigung (unter dem Turm); die durchweg gleichmäßige Formengebung schwankt bereits ins Barock hinein, ebenso der englische Gruß darüber. Es soll urkundlich das Jugendwerk des Merlian sein, das er noch als Schüler des Peter Belverte von Bergamo im ersten Fünftel der 1500 ausführte. Die Umrahmung schuf Sumalvito. Merlian scheint noch einmal zur Verkündigung zurückgekehrt zu sein, als er nämlich gegen 1540 die Sakristei mit Schränken schmückte. Auch wird ein Meister Nunzio Ferraro erwähnt, dessen Arbeit in der Sakristei von Meister Martin Megliore und Sebastian Raguto auf 300 Dukaten geschätzt wird. In zwei Stockwerken baut sich das sehr reiche Schnitzwerk auf (Abb. 124). Das obere trägt die Geschichte Kristi auf Goldgrund in Bildern, die uns mit ihren schlecht gegliederten Massen gleichgültig lassen, während das untere Stockwerk mit seinem dunkeln Holztone wohltuend ruhig wirkt. So prachtvoll das Gesamtwerk erscheint, so wenig kann sich unter dem Reichtum die stilistische Unreinheit der Form verbergen. Weniger mit Gold überladen und daher befriedigender ist der früher als Reliquienschrein benutzte große Holzschrank. Die Krönung ahmt den Kranz des Rossellino in Montoliveto nach, die seitlichen Figuren haben ihre Vorbilder am Denkmal des Galeotto Karrafa. Die Mitte krönt eine hilfreiche Barmherzigkeit mit den zwei Kindern, eine der besten Gestalten des Nola. Im übrigen ist das figurenreiche Werk im Aufbau wie im Figurenschmuck wohl durchdacht, aber wie die Arbeiten Merlians überhaupt von keiner höhern künstlerischen Bedeutung und ohne eigene Erfindung.

Mit zu den besten Türen der Auflebung (Abb. 125) gehören die leider auch mit Ölfarbe überzogenen der Schloßkapelle, die vielleicht aus der Neuen Burg und aus der letzten Hälfte der 1400 stammen. Beide Flügel sind in zarter Flacharbeit mit reichem Arabeskenschmuck bedeckt. — Pontans kleine Kapelle vom Ende der 1400


Abb. 124. Korgestühl der Verkündigung.

hat sehr einfache Türen von gutem Geschmack, die mit ihrer vornehmen Umrahmung vortrefflich übereinstimmen. — Unter den vielen Arbeiten dieser Art an Privatbauten seien nur die des Hauses 231 in der Tribunalstraße und gegenüber der Nr. 29 in der Pignatellistraße sowie die des Hauses des Fürsten Ottaiano bei der Hauptkirche S. Josef genannt. An dem erstern befinden sich auch ein paar Türklopfer aus Delfinen, die einzigen ihrer Art in Neapel. — Im Übergang von den 1400 zu den 1500 steht die einflüglige Nußtür der Sakristei von S. Marien-der-Gnaden zu Kapo Napoli, deren schöne Naturfarbe erhalten und mit der Zeit prächtig nachgedunkelt ist. Die Arbeit ist vortrefflich, und da sowohl Sumalvito als auch sein Sohn Johann Tomas an dieser Kirche arbeiteten, so hindert uns nichts, Vater oder Sohn als Künstler dieses zierlichen Werkes zu nennen, das überdies in einer vortrefflichen Marmorumrahmung steckt.

Schönes Holzschnitzwerk bieten auch das Korgestühl und die Türen der Kirche von S. Peter-ad-Aram. Ihr Meister ist der junge Venezianer Franz Bernhard, der sie vom Jahre 1509 ab verfertigte. Sowohl das Gestühl mit den hoch hinaufgehenden Lehnen wie die prachtvollen Schränke der Sakristei mit den gekreuzten päpstlichen Schlüsseln und der Tiara sind, ohne überladen zu sein, von kräftiger Wirkung. Die Schränke bestehen aus tiefem Unterbau, deren Teile durch Holzkariatiden in halbhoher Arbeit getrennt sind, und dem Oberbau mit Gesims, den geriefte korintische Säulen einteilen.

An Einlegearbeiten aus dieser Zeit finden wir als das reichste und bedeutendste Werk in Neapel das Schrankwerk der Sakristei von Montoliveto (auch Kapelle der Kongregation von S. Karlo oder Paul Tolosa genannt, Abb. 126). Es ist von dem Meister der Einlegearbeit an den Türen Rafaels im Vatikan und wiederholt einen Teil der auch im Kor des Doms von Siena von ihm ausgeführten Werke dieser Art, dem Bruder Johann von Verona (1525). Ursprünglich Füllungen von Wandschränken, sind sie später in schwere Barockrahmen eingefaßt. Zwei der schönsten haben durch Diebstahl ihren Weg ins Louvre gefunden. Alle übrigen sind noch vorhanden. Bruder Johann wagt sich mit seiner Technik,



Abb. 125. Tür der Schloßkapelle.

die er meisterhaft beherrscht, an alles, Stillleben von allerhand kirchlichen, astronomischen, musikalischen Geräten, Straßenzüge aus Neapel mit reichlichster Verwendung der Perspektive und Belebung durch liebevoll ausgeführte Tiere, wie Eulen, Gimpel, ferner ganze Landschaften, ja selbst Bildnisse. Unter ihnen tritt das Bild des würdigen Priors Alois von Salerno in dem vollen Schmuck seiner geistlichen Tracht lebhaft und malerisch hervor. Bei dem Mangel älterer Darstellungen der Stadt Neapel erscheinen die beiden bisher unbeachteten Ansichten der Neuen Burg von der Wasserseite und von Nordosten aus bemerkenswert. Ein warmer Goldton liegt über diesen anspruchslosen Werken, die nur hie und da durch Rauchschwärzung feinere Schattierungen der Malerei zu Hilfe nehmen und so leise aus den engen Grenzen der Holzeinlegtechnik heraustreten. Derartige Arbeiten spielten um diese Zeit überhaupt eine weit bedeutendere Rolle als wir heute gemeinhin annehmen. In einem Briefe Karls VIII. an Peter von Burbon, den er am 28. März 1495 an ihn richtete, heißt es: Ich habe in diesem Lande die besten Maler gefunden und werde Euch einige davon senden, damit sie solche Einlegplatten herstellen, die so schön wie nur möglich sind; auch reichen die Einlegarbeiten zu Baux, Lion, und in anderen Orten Frankreichs bei weitem nicht an Schönheit und Reichtum an die hiesigen heran, weshalb ich mir einige davon verschaffen und mit mir nehmen werde, um solche in Amboise anfertigen zu lassen. — In der Tat erfahren wir aus nachgelassenen Urkunden, daß dieser König an seinen Hoftapezier nicht weniger als 1594 Livres tournois zahlte für den Transport von Neapel bis Schloß Amboise von Stickereien, Büchern, Gemälden, Bildwerken aus Marmor und Porfir und andern Geräten (im Gewichte von 87000 Pfund) und für den Unterhalt von 22 Werkleuten, die der Herrscher aus Neapel kommen ließ, damit sie als Fachleute nach seiner Angabe und seinem Befinden arbeiteten.

Weisem Maßhalten und Geschmack entspricht auch noch das ältere Korgestühl der Kartause von S. Martin, weniger aber das Schrankwerk der Sakristei und



Abb. 126. Einlegwerk der Sakristei von Montoliveto.

ihre Türen, die einen gemeinsamen unbekannten Meister haben. In dem obern Teile der Türen finden wir außerordentlich sorgfältig ausgeführte Bilder aus der Apokalypse; der Allmächtige auf dem Tron mit einem aus Edelsteinen zusammengesetzten Antlitz, umgeben von den vier Merkzeichen der Evangelisten und 24 Ältesten, auch eine ganze Schar von Engeln und Jungfrauen in weißen Gewändern ist darauf zu sehen. Die übrigen Fächer schwelgen in perspektivischen Ansichten, wie sie bei der Einlegarbeit von jeher beliebt sind. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die schönen einst vergoldeten Türangeln, vier an jedem Flügel; sie sind mit dem Namen Heinrich von Utrecht, 1598, bezeichnet. —

Mit der Auflebung zieht auch die hölzerne Kassettendecke in Neapel ein, schüchtern genug, denn von jeher war der offene Dachstuhl die überlieferte Neapler Form gewesen, wie sie am besten den Anforderungen der Sicherheit in einem von Erdbeben heimgesuchten Lande entspricht (S. 22). Erst das Barock, das sich weder an Überlieferung noch an natürliche Bedingungen zu halten liebt, drängt auch hier seine zu mächtigen Bilderrahmen gewordenen Decken auf, und schon in anderm Zusammenhange berührten wir den dritten Typ, die aus Stein übersetzte Holzdecke (S. 55).

Die wertvollste Arbeit dieser Art zeigt die wohl nach römischem Vorbilde entstandene Kassettendecke von Donna Regina, die wie das dort befindliche Bild der hlg. Ursula im zweiten Jahrzehnt der 1500 angefertigt wurde (Abb. 127). Weiße und rote Grotesken laufen auf dem dunkelblauen Grunde der Balken hin.



Abb. 127.
Kassettendecke der alten Donna-Regina-Kirche.

In jeder viereckigen Kassette befindet sich ein dreifach geflügelter Engelskopf, der sich verkleinert auf der Kreuzung der Balken wiederholt. In der Mitte innerhalb eines großen Vierecks mit abgeschrägten Ecken befindet sich eine gute Krönung der Jungfrau. Kristus sitzt auf goldgestirntem Grunde und setzt halb nach rechts gewandt der ihm zugekehrten Jungfrau, die demütig tiefer sitzt und den untern Rand der Kassette mit Kleid und Wolken überschneidet, die Krone auf. Die Gruppe erscheint dem von unten blickenden Auge ganz körperlich und richtet sich förmlich vor ihm auf, ein Eindruck, der durch den Kunstgriff des Übergreifens des Randes zustande kommt, wie ihn auch die Deckenmaler der 1500 geschickt anzuwenden pflegen. Vielleicht darf man das Werk Merlians Lehrer, dem Peter Belverte, zuschreiben.

Der durch ihn zur Blüte gebrachten Holzschnittkunst fällt in Neapel bald eine Fülle bedeutender Aufgaben zu, und in der Tat hat sie sich bis auf den heutigen Tag erhalten. Die Schränke der Sakristei der Verkündigung lernten wir schon kennen. Noch vor 1566 folgt ihnen die Kirche S. Katarina-zu-Formello mit dem Korgestühl hinter dem Hochaltar. Es begleitet in zwei Stockwerken die Rückwand und die beiden Seitenwände, im ganzen mit 73 Sitzen. Bedeutend ist der Aufbau der Rückwand, der auf gerieften Halbsäulen mit einem Fries über Konsolen ein breites Gesims trägt, das seinerseits mit einem reichen Arabeskenfries geschmückt ist. Der Sitz des Abtes ist auch baulich hervorgehoben; die Rückwand trägt ein Flachbild der hlg. Katarina. Eine genaue Wiederholung besitzt die Sakristei von S. Marien-der-Gnaden, ihr Meister ist unbekannt; vielleicht war es derselbe Martin Megliore, der 1587 die Nußbaumvertäfelung der Sakristei anfertigte.

Von Türen gehört noch in die Mitte der 1500 die an dem Muscettolahause (Vico Spezzano 5) befindliche. Die einflügelige Tür an der Treppe der Kanzel in S. Lorenz von dem Jahre 1565 ist vermutlich die ausgezeichnete Arbeit des Tomas della Monika.

Eines der reichsten Schnitzwerke der späten Auflebung birgt der Kor von S. Severin und Sosio (Abb. 128 und 129). Es wurde von den Bildhauern



Abb. 129. Tür des Kors von S. Severin und Sosio in Holzschnitzerei.



Abb. 128. Korgestühl von S. Severin und Sosio.



Abb. 130. Korgestühl der Paulskirche.

Benvenuto Tortelli von Brescia und Bartel Kiarini von Rom in den Jahren 1560—1575 ausgeführt und ist in seiner Art eins der bedeutendsten Beispiele künstlerischer Holzschnitzerei Italiens, das sich trotz allen Reichtums der Einzelheiten im Aufbau schön und klar gliedert; auch wirkt sein sattes Braun mit den spielenden Lichtern auf den Verzierungen inmitten des gleißenden Goldglanzes seiner Umgebung ruhig und würdig.

Auch das Korgestühl von S. Paul (Abb. 130) stammt aus der Zeit ihres Umbaues durch Franz Grimaldi (1590), und aus 1592 das der Neuen Marienkirche, während das geschnitzte Korwerk im Hörsaal des klinischen Spitals aus der gleichen Zeit leider jetzt zu einer Bibliotek verarbeitet ist, wie man es denn noch jüngst hat über sich gewinnen können, das von S. Augustin zu Glasschränken zu verstümmeln, die man — im Nazionalmuseum zur Aufnahme von Schmelzsachen, Elfenbein und kleinen Erzen verwendet hat!

Eine mit sechs Brustbildern von Aposteln und Bischöfen in Flachschnitzerei bedeckte Tür, die sich in der heutigen Erziehungsanstalt Königin Maria Pia befindet, stammt ebenso wie das dazugehörige Stück Vertäfelung aus der anstoßenden Kirche S. Marzellin und Festo. Sie hat bei guter Ausführung bereits die übergroßen und leeren Formen der Bildnisse, die unbedeutende flache Art des Zierrates vom Ende der 1500.




Abb. 131. Fliesen aus der Sonnenkapelle von S. Johann-zu-Karbonara. (Nap. nob.)

In diese Zeit fällt auch die schon oben S. 187 erwähnte Hauptpforte von S. Jakob-der-Spanier. Auch in der Kirche war einst ein holzgeschnitzter Kor vorhanden, an dem ebenfalls Kiarini mit Jakob Folfi von Neapel und Johann Angelo Manso arbeiteten. Aus der Gründungszeit der Jesukirche (1582) stammt ihre glänzende Nußbaumtür zu zwei Flügeln, die ebenfalls der Werkstatt der Meister des Korgestühls von S. Severin und Sosio gehören dürfte. Neben den Merkzeichen der Jesuiten und Franziskaner bilden hier Sirenen, Satirn, Kinder und Tiere ein fantastisches Gemisch und eine späte Erinnerung der Auflebung, die in der Holzschnitzerei länger und reiner lebt als in irgend einem andern Kunstzweige. Auch diese Tür gehört mit zu den besten der Art in Neapel. Erwähnung verdient auch diejenige von der Kirche S. Alo (Eligius) nach dem Hofe des Spitals zu. Vorzüglich erhalten, vortrefflich gearbeitet und das einzige Beispiel einer Kirchentür mit Klopfer ist die zweiflügelige Pforte von Donna Romita. Sie zeigt bereits die Stilmischung von figürlichem mit länglichen Schilden und geschliffene Steine nachahmenden Vierecken, die nun herrschend wird, erscheint indes im Maßhalten ihrer Zierformen noch ebenso erträglich wie die glänzenden braunen Nußtüren in der Sakristei von S. Dominik, die auch aus den zu Rüste gehenden 1500 stammen.

Den Übergang zu den 1600 (schon gegen deren Mitte zu) bezeichnet die zweiflügelige Tür in der Kapelle des hlg. Filipp Neri der Kirche der Gerolimini mit dem verzückten Heiligen vor der Jungfrau und Wappen auf Kartuschen. Die 1600 lieben es, ihre Türflügel mit Rosetten und Nägeln in regelmäßiger Verteilung zu schmücken und dabei auch wohl auf die ältern Vorbilder der Gotik




Abb. 132. Fliesen aus der Betkapelle Pontans. (Nap. Nob.)

zurückzugreifen. Die bemerkenswertesten Beispiele dieser Art befinden sich an der Kirche Donn'Albina und an dem einst dazugehörigen Kloster der Benediktinerinnen. Für die Mitte der 1600 bildet die eigene Art der Türverzierung des Hauses Nr. 12 in der Montolivetostraße mit ihren in gleichen Reihen aufgesetzten Eisenplatten, auf denen achtseitige ausgesägte Rosetten mit Nagelköpfen an den Ecken und in der Mitte befestigt sind, ein gutes Beispiel. Von künstlerischem Empfinden kann auch bei einer andern Art der Türverzierung, die bis tief in die 1700 höchst beliebt war, kaum mehr die Rede sein. Metallplatten werden mit einer Unzahl von Nägeln in bestimmten Mustern beschlagen, so die Türen an der Unterkirche von S. Dominik, die kleinen Eingangstüren am Dom u. a. m. Außerdem liebte man in den 1600 die möglichst reiche Teilung der Türflächen in Rechtecke und Vierecke durch aufgesetzte Leisten, die heute meist mit grüner oder holzfarbener Ölschicht überzogen sind. Ein wohlerhaltenes Beispiel in glattem Nußbaumholz bietet die Tür in der rechten Kapelle neben dem Hochaltar der Gerolimini. Das wertvollste aus dem letzten Jahrzehnt der 1600 besitzt die Schloßkapelle. Mit den 1700 kennt die Häufung und Verwicklung der verschiedenartigsten Vorwürfe und Formen keine Grenzen mehr. Der Sprödigkeit des Stoffes ist es zu danken, daß die Holzschneidekunst auch hier noch verhältnismäßig vernünftig bleibt. Den verwickelten Formenreichtum zeigt die Eingangspforte der Hauptkirche S. Marie-del-Karmine aus der Mitte der 1700. Vom Jahre 1742 datiert die einst vergoldete, jetzt schwarz angestrichene Haupttür von S. Gregor-dem-Armenier, die eine mißverstandene Auflebung versucht.

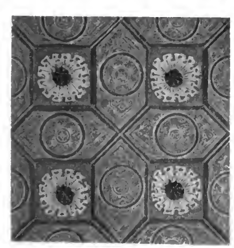


Abb. 133.
Fliesen aus der Kapelle des Gekreuzigten in S. Marie-der-Gnaden. (Nap. Nob.)

Die Wiederherstellung der Kirche S. Marzellino durch Ludwig Vanvitelli und Mario Joffredo 1767 führte auch zu dem dort am Hauptkor und den Nebenkören angebrachten Schnitzwerk, das mit seinen Einlegarbeiten auf Goldgrund, Blattwerk und Arabesken darstellend, zu den besten in Neapel zählen darf.

Die Art der 1600, die Türfläche durch aufgesetzte Leisten zu mustern, setzt sich in den 1700 fort: nur treten auch runde und längliche Fächer hinzu, so bei der Barbaratür der Neuen Burg. Zugleich beginnt jener Rückschlag zur Antike, der im französischen Kaiserstil seinen Höhepunkt erreicht. In Neapel weisen schon die Türen des Vastohauses, welche die Erztüren des Panteons nachahmen, auf dieses Streben hin. Indes schmückt der Stil Ludwigs XV. seine Türen mit Malereien, zierlichen Engeln zwischen Blumen, Schäfern in Arabesken u. dgl. Kleine einflügelige Türen dieser Art befinden sich zu beiden Seiten des Hauptaltars von S. Marien-der-Gnaden, anmutige Spielwerke, die man in einer Kirche nicht sucht. Ähnlich bemalt in Weiß, Grün, Gold usw. sind die Türen des Klosters der Sapienza und der Klosterhalle von S. Andreas-der-Frauen. Diese gefällige Art des Zimmerschmucks war im Innern der Häuser und Paläste sehr verbreitet, aber man sucht heute in Neapel vergebens darnach. Aus der Übergangszeit von Ludwig XV. zu Ludwig XVI. stammen die Übertüren im zweiten Stock des Sangrohauses. Ganz Ludwig XVI. ist der erste Stock des Vastohauses, dessen weiße Türflügel mit vergoldeten Leisten in der Mitte bemalte Kameen, weiße Götterfiguren auf farbigem Grunde tragen, die mit zarten Kränzchen oder Perlen umgeben sind. Man hatte damals die Kameenwut. Dann hört auch hier jede selbständige Formengebung auf, und das XIX. Jahrhundert bietet seine bekannte Musterkarte der Wiederholung alter Stile, soweit eine neue Zeit der Technik und Maschinen sie zu verstehen meinte.

## IV. Fliesen, Faenzen und Porzellan.

Die Sitte, Fußböden mit glasierten Fliesen zu belegen, war in Süditalien und Sizilien weit verbreitet. Wer einen Blick dafür hat, wird auch heute noch oft an entlegener Stelle Beispiele dieser schönen Kunst zu finden wissen. Auch hier kommt der Grundsatz: aus dem verwendeten Kunststoff alles das herauszuholen, was er seiner Natur nach zu bieten vermag, zur Geltung. Die

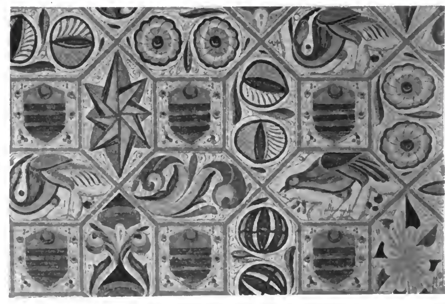


Abb. 134. Fliesen aus der Kap. Poderiko, Lorenzerkirche.

Antwort auf die zwei Fragen, welche Möglichkeiten leistet der Kunststoff menschlichem Schaffen, und zu welchem Zwecke ist das zu schaffende Werk bestimmt, bildet die Richtschnur aller gesunden Kunstübung. Dies Schaffen ist völlig demokratisch: nicht der höhere oder niedere Zweck, nicht der mehr oder minder wertvolle Kunststoff, sondern lediglich der Grad der künstlerischen Vollendung bestimmt den Wert des Werkes. Daher finden wir in der Auflebung Meister, die das höchste zu leisten vermögen, wie die Robbia mit der Anfertigung von Bodenfliesen beschäftigt, die sie Rafael für den Vatikan liefern.

Neapel bezieht zur Zeit der Blüte dieses Kunstzweiges seine für die Prachträume in Kirchen und Palästen bestimmten glasierten Kacheln von Norditalien, wo Faenza, Pesaro, Ferrara, Urbino, Kafaggiolo, Kasteldurante, Florenz, Siena, Venedig u. s. f.*) den Ruf der Faenzen durch ganz Europa tragen. Erst in den 1600 und 1700 scheinen sich auch neapolitanische Werkstätten aufgetan zu haben. Vereinzelt wird ein Meister Lukas Judice oder Jodice in Neapel erwähnt, den 1545 das Kapitel von S. Nikolaus von Bari in diese Stadt beruft, damit er dort in der Unterkirche einen Fliesenboden lege. Um so länger hält sich die Sitte, und heute erwacht sie wieder zu neuem Leben, wie denn die neue sachgemäße Sammlung des von Johann Tesorone vortrefflich geleiteten Gewerbemuseums in

*) Eine reiche Sammlung von schönen Faenzen und von italienischem wie auch fremdem Porzellan (Sèvres, Wedgwood usw.) birgt das Filangieri-Museum. Im National-Museum prangt das herrliche Tafelservis der Farnese (10430 ff.).

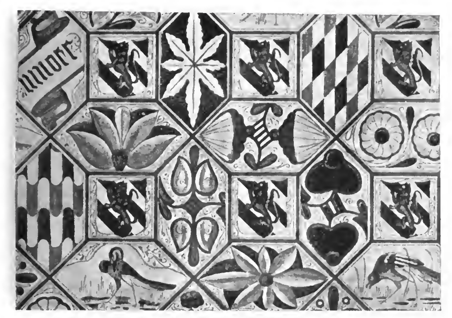


Abb. 135. Fliesen aus der Comaskapelle in S. Katerina-a-Formello. (Nap. Nob.)

Neapel einen vorzüglichen Überblick über diese schöne durchaus italienische Kunst, in der sie mit dem Osten wetteifert, darbietet.

Wir suchen indes auch die wenigen Stätten auf, wo der Bodenbelag noch an seiner ursprünglichen Stelle vorhanden ist, freilich meist in jämmerlicher Verstümmelung und selbst heute noch, wo sein Wert längst erkannt ist, oft unbegreiflich verwahrlost.*)

Nach Neapel kommt das vollständig ausgebildete Muster der Kacheln des Nordens, und Schmuck- und Farbengebung lassen in den meisten Fällen die Bestimmung ihrer Herkunft zu. Mit einer Ausnahme (S. 201) bestehen sie aus Achtecken, die sich aus einem kleinen Quadrat in der Mitte und schmälern Sechsecken zusammensetzen, deren größere Seiten mit denen des Quadrates gleich sind. Je nach der Herkunft sind Farbe, Verzierung und auch Größe verschieden. Im allgemeinen ist die Farbengebung des Ostens entscheidend gewesen, und das Streben, die Wirkung eines orientalischen Teppichs oder bei ganz reichen Beispielen gar eines farbenreichen arabischen Gewebes nachzuahmen, ist unverkennbar. Immer aber steht der Belag mit dem Raume, dessen Boden er ausfüllt, in Übereinstimmung: er ist nicht zu farbenreich, um das Auge vom übrigen abzuziehen, aber auch wieder farbig genug, um es zum angenehmen Ausruhen zu veranlassen und zur farbigen Stimmung des Ganzen das seine beizutragen.

*) So lagen noch im Frühjahr 1904 die herrlichen Fliesen der Sonnenkapelle zum Teil lose umher und wurden denn auch redlich von fremden Turisten berücksichtigt!



Abb. 136. Fliesen aus der Brankaccio-Kapelle von S. Angelo-a-Nilo. (Nap. Nob.)

Den reichsten und ältesten Schmuck besitzt die Sonnenkapelle des Ser Jan in S. Johann-zu-Karbonara (1440. Abb. 131). Das Muster ist sehr mannigfaltig, Figuren wechseln mit Wappenzeichen, Spruchbändern, geometrischem Zierat, Tier- und Pflanzenschmuck. Dieser Zierrat wiederholt sich in ähnlicher Weise auch bei den andern Beispielen. Oft nimmt er in Wappen, Bildern und Sprüchen Bezug auf den Stifter. Es liegt aber in der Natur der Herstellung dieser Fliesen, daß dies ebenso oft nicht der Fall ist, wie man denn auch heute noch an Fabrikware, deren Bestimmung man nicht kennt, eine ganz allgemeine heraldische Verzierung und allerhand sinnige und unsinnige Sprüche anzubringen pflegt. Die vorwiegenden Farben sind hier Blau und Weiß, während im Kircheninnern auch die Fliesen mit Kobaltblau, Mangan, Kupfergrün mit der bezeichnenden weißgrauen Glasur unmittelbar nach Toskana weisen, wo die Arbeiten von Kafaggiolo in Zeichnung und Farbe mit ihnen übereinstimmen. Einfacher ist der Fußboden der Sakristei; sehr reich und schön der in der Sakristei der Kapelle der hlg. Monika nebenan.

In die Zeit von 1450—1490 verlegt man die Fliesen des Kors von Donna Regina, die jetzt in verschiedenen Neapler Museen verstreut sind. Sie sind von etwas einförmiger Zeichnung, ziemlich dürftig in Blau, Grün und Gelb ausgeführt und tragen das Wappen der Königin Marie, der Stifterin des Klosters, das auch ihr Wappen annahm. Diese Fliesen sind mit denen von Ottaiano und Kapua schwer bei norditalienischen Schulen unterzubringen und können also neapolitanischen Ursprungs sein.

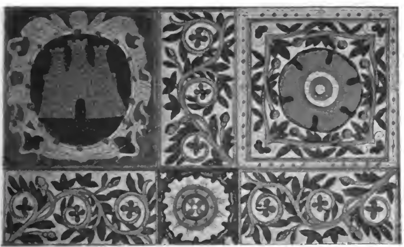


Abb. 137. Fliesen der Kap. de Kastellis in S. Katerina-a-Formello. (1567.) (Nap. Nob.)

Bis auf das oft wiederholte Wappenbild, zwei Bücher auf drei Säulen, zeigen die Fliesen der Kapelle Pontans den üblichen Tier- und Pflanzenschmuck (Abb. 132). Fische, Leoparden, Ariadne auf dem Löwen wechseln mit Spruchbändern ab, auf denen man Pontanus Fecit, Adriana Saxona, Laura Bella und Ave Maria mit der Jahreszahl 1490 liest.

Von ganz besonderer Pracht, ein wahres Juwel ist der Bodenbelag der Kapelle des Gekreuzigten in S. Marien-der-Gnaden (Abb. 133). Hier ist der seinerzeit wie Gold gewertete Kobalt, den die Orientalen nur spärlich zur Erhöhung der Farbe verwenden, mit verschwenderischer Pracht benutzt, um ein rein mit geometrischen Schmuckformen geziertes Meisterwerk zu schaffen. Das Milchweiß und die lapisblaue Glasur weisen nach Faenza.

Ihren Zweck als schmückenden Bodenbelag, der eine übergroße Feinheit nicht will, erfüllen besser die Fliesen der verwahrlosten Kapelle der Poderiko in der Hauptkirche von S. Lorenz (Abb. 134). Das Muster ist in großen Zügen kräftig aufgesetzt, die Farben sind lebhaft und vereinigen sich ohne das für Fliesen ungeeignete Rot zu dem Glanze eines arabischen Gewebes. Abgesehen vom Wappen, das hier die kleine Mondsichel über drei Balken auf blauem Felde trägt, ähnelt dieser Bodenbelag in der Zeichnung der Tiere und der Verzierung wie auch in den Farben und der ziemlich gleichen Größe dem der Kapelle der hlg. Blutzeugen von Otranto (S. Tomas) in S. Katarina-zu-Formello (Abb. 135), deren Wappen, ein steigender blauer Löwe in einem von links nach rechts dreifach mit silbernen und roten Balken gestreiften Felde nicht bestimmbar ist. Beide weisen wiederum wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem Bodenbelag der Kapelle delle Rovere in S. Maria-del-Popolo in Rom auf nördliche Herkunft.

Dieselbe Kirche birgt einen weniger guten Fliesenboden, der die fortgeschrittene Kunst, vielleicht auch die nachahmende Hand einer ältern verrät, in der 1539 fertig-



Abb. 138.
Kapodimonte-Tasse in weicher Masse.
Sammlung Maglione-Oneto.
(Nap. Nob.)

gestellten Kapelle Raviniano mit deren Wappen, einem steigenden goldenen Löwen auf rotem Grunde. Die Fliesen in Blau, Grün, Weiß, Gelb und Rotgelb sind kleiner als die der Kapelle Poderico. Die ausführende Hand gehörte wohl derselben Schule an, aber sie ist leichtfertiger und doch unsicherer, als ob sie ein früheres Muster nachzuahmen suchte. Auch die Kapelle Acciapaccia nebenan hat ein ähnliches Pflaster.

Zur gleichen Schule führen uns die Fliesen, die einst das Denkmal der Brankaccio in S. Angelo-a-Nilo umgaben, und die bis auf das Wappen ganz gleichen der Kapelle der Kampanili in S. Peter-zu-Majella (Abb. 136). Teserone legt sie wegen ihrer nachlässigen Wirkung auf Brandgelb und ungebrochenes Grün in die Verfallzeit Urbinos unter Patanazzo, während der klassische Horaz Fontana das Grün durch Schwarz und Blau milderte.

Die Sakristei der Verkündigung (Eingang 3. Kapelle rechts) hat einen guten Fliesenbelag von gesunder Art, ohne daß ich ihn mit Burckhardt „besonders prächtig" finden könnte. In dem Fliesenfußboden der Kapelle Mastrojudici von Montoliveto befindet sich das schöne kunstvolle Wappen der dort begrabenen Grafen von Terranova.

Aus der Eigenart aller dieser tritt der Fliesenbelag vom Jahre 1567 heraus, der sich in der Kapelle de Kastellis mit dem dreitürmigen Wappen der Familie in S. Katarina-zu-Formello befindet (Abb. 137). Ein großes Viereck mit diesem Wappen in barocker Umrahmung oder einer Rosette in viereckigem Blätterkranz hat an den Spitzen kleine Vierecke mit Rosetten, dazwischen wie Bänder längliche Rechtecke mit stilisiertem Blattzweig. Dieser vom Marmorzierat abgesehene Schmuck, seine dreifache Farbengebung mit vorwiegendem Antimongelb und Kupfergrün auf Saflorblau, die ganze etwas unruhige und aufdringliche Pracht ist wohl neapolitanisch. Jedenfalls weist sie deutlich auf die in den 1600 und 1700 vorhandenen Werkstätten, die in Neapel entstanden und bis zum heutigen Tage den Sinn für die schöne Technik nicht haben untergehen lassen. Was diese spätern Jahrhunderte schufen, findet man auf Schritt und Tritt in den zahlreichen Barockkirchen der Stadt: es gibt aber leider zu mehr als einer kurzen Erwähnung an dieser Stelle kaum Anlaß. —

Eine besondere Verwendung fanden die übrigens kostbaren teuren Schmuckfliesen auch zu Decken. Freilich eignen sich dafür nur kleine Räume, nicht nur wegen der Kostspieligkeit, sondern auch wegen des bedeutenden Gewichtes. Eine solche Decke, in der zwischen Balken, die in einem Abstande von ungefähr 1 m auf Kraghölzern ruhen, je drei Reihen von Kassetten angebracht sind, die Fliesen, goldene Sonnen auf rotem oder blauem Grunde in blauweißer Einfassung



Abb. 139. Tischleuchter und Tasse in weicher Kapodimonte-Masse. S. Martin (Nap. Nob.).

tragen, während auch die Balken mit weißblauen Platten verziert sind, — eine solche Decke aus dem Pamfilihause in Gubbio bewahrt das Neapler Gewerbemuseum (kleines Nebenzimmer). Es verdankt seine Entstehung einem nicht sonderlich reinen Geschmack und kann in seiner Art dem Porzellanzimmer des Schlosses von Portizi*) an die Seite gestellt werden (S. 205).

Man nannte und nennt die Fliesen Robbiawerk, obgleich die wenigsten aus der Werkstatt dieser Florentiner Meister stammen. Neapel besitzt in seinen Kirchen, soviel ich weiß, überhaupt nur ein Werk von dort: es sind die vier schönen Brustbilder der Evangelisten, weiß auf blauem Grunde, die in der Kapelle des hlg. Grabes von Montoliveto an der Wand die Gruppe des Mazzoni umgeben. Außerdem wird ein Kopf im Museum Filangieri dem Lukas della Robbia zugeschrieben. —

Die Porzellanfabrik von Kapodimonte, deren Werke nicht bloß von Sammlern hochgeschätzt werden, sondern in Beispielen aus ihrer ersten Blütezeit wenigstens auch die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes verdienen, verdankt ihre Entstehung wie alle andern der Nachahmung Meißens. Der König Karl III. (1734—59), von dem man erzählt, er habe seine Schokolade 50 Jahre lang aus der gleichen Meißner Lieblingstasse getrunken, hatte die Tochter Friedrich Augusts

*) Seit 1860 im Schlosse Kapodimonte.

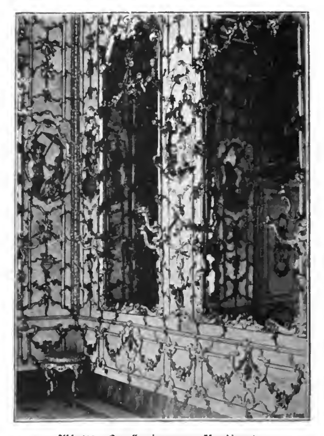


Abb. 140. Porzellanzimmer von Kapodimonte.

geheiratet, und diese brachte ihm eine Mitgift des schönsten Porzellans von Meißen, das damals noch die einzige Porzellanfabrik Europas besaß. Die Gründung einer ähnlichen Anlage vertraute er dem Kameenschneider und Miniaturmaler Johann Kaselli von Piacenza an, der 1743 nach Neapel kam und 1752 dort starb. Nach zahllosen kostspieligen Versuchen gelang es, in der Provinz Katanzaro das wertvolle Kaolin von Fuskaldo zu finden. Eine großartige Fabrik wurde 1743 angelegt. Arbeiter, Farben, ja Pinsel wurden aus Dresden bezogen, chinesische Bilder aus Paris; und als ersten Leiter bestimmte der König den Chemiker und Münzmeister Schepers, während Kaselli die Malschule übernahm und Modellierer aus Neapel und Dresden heranzog. Selten ist eine künstlerische Tätigkeit mit größerer Zähigkeit und Tatkraft ins Leben berufen worden. Die ersten von Schepers dem Vater gezeichneten Gegenstände, den sein Sohn Kajetan erfolgreich ersetzte, waren Tabakdosen und Stockknöpfe nach Meißner Art, auch Zuckerdosen, Schokolade- und Kaffeekannen, Tassen usw., deren Ruf sich schnell verbreitete. Der bedeutendste



Abb. 141. Kronleuchter von Kapodimonte.
(Sammlung Maglione-Oneto. Nap. Nob.)

Modellierer dieser ersten Zeit war Josef Gricc, der hervorragende Figuren, kleine Standbilder, Gruppen, Tiere, hlg. Jungfrauen, Brustbilder des Königspaares, Uhrgehäuse u. a. m. schuf, wobei eine sklavische Nachahmung Meißens möglichst vermieden wurde. Hieraus entstand die Eigenart des Porzellans von Kapodimonte, die seinen Ruhm begründete. So die weißen mit erhabenen Blättern und Früchten besetzten Tassen (Abb. 138), jene mit Landschaften und Blumen in Türkis und Lila, mit Goldrand und vergoldeten Füßen, das berühmte Liebesservis des Kaselli, auf dessen einzelnen Stücken die verschiedenen Arten von Schwächen zu sehen waren, in welche die in Amors Netzen Verstrickten verfallen u. a. m. (Abb. 139). 1757—59 entstand das schon erwähnte Porzellankabinett von Portizi (Abb. 140), das Josef und Stefan Gricc modellierten und der Sachse Sigismund Fischer bemalte, der 1759 an giftigen Dämpfen starb und von Ludwig Restile ersetzt wurde. Es kostete gegen 300 000 Lire und bildet eines der wertvollsten, wenn auch seltsamsten Stücke der Art von je 5 m in der Länge und Breite. Auch die dazu gehörigen Möbel waren aus Porzellan und wurden 1799 von den Franzosen fortgeschleppt. Nur der prächtige Kronleuchter in der Mitte ist geblieben und in der Sammlung von S. Martin befinden sich zwei Leuchter dieses wunderlichen Werkes (Abb. 141. Vergl. das Gasparinizimmer im Schloß zu Madrid).

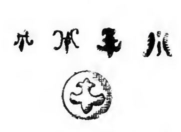


Abb. 142. Fabrikmarken von Kapodimonte. I. (Nap. Nob.)

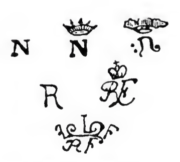


Abb. 143. Fabrikmarken von Kapodimonte. II. (Nap. Nob.)

Abb. 144. Jupiter und Giganten. Harte Masse in Kapodimonte. (Nap. Nob.)



Abb. 143. Kapodimonte-Gefäß aus der letzten Zeit.
Mus. S. Martin. Nap. Nob.)

Alle diese Arbeiten aus der Zeit Karls (die als Fabrikmarke eine auf den ältern Stücken eingepreßte, dann farbig gemalte Lilie tragen) sind aus weicher Masse (Abb. 142). Die Hartmasse hat die Fabrikzeichen Abb. 143.

Als dann im Jahre 1759 der König die Fabrik auflöste, die Öfen zerstörte und die besten Arbeiter und Modelle mit nach Madrid nahm, wo die Sache mißlang, hat sich der Ruhm des Porzellans von Kapodimonte trotz aller Bemühungen auch von seiten Ferdinands IV. nicht wieder zu der alten Höhe erheben können. Die Fabrik wurde nach Portizi, 1781 nach Neapel verlegt, und erst als Dominik Venuti von Kardona aus dem Kaolin von Kapraola die harte Masse des sogenannten Biskuitporzellans erzeugte, nahm die Porzellanerzeugung einen neuen Aufschwung, ohne indes ihre künstlerische Höhe je wieder zu erreichen. Venuti ahmte vor allem die Antike nach, ließ die farnesische Sammlung mit dem Herakles, der Afrodite usw. in der Fabrik aufstellen, schuf eine Akademie für Aktzeichnen und berief Wiener Maler. Eine der bedeutendsten Arbeiten, die nun entstanden (1785—87) ist das berühmte Servis für 40 Gedecke, das der König an Georg III. von England schickte: etruskische Gefäße bilden die Vorlage. Das Mittelstück stellt in Biskuit den König Tarkonte von Etrurien dar, der vor einem hohen

Gebäude Wettkämpfen zusieht; darum Senatoren, Volk, Kämpfer zu Fuß und zu Pferde, Sterbende, im ganzen über 300 Figuren! Ein anderes Mittelstück des Venuti stellt den Sturz der Giganten dar, die von Jupiters Blitzstrahl getroffen in einer durcheinanderfahrenden Gruppe herabstürzen. Sie befindet sich jetzt in Kapodimonte und ist in ihrer Art eine unübertroffene Leistung (Abb. 144). 1799 verwüsteten die Franzosen die Fabrik in der barbarischsten Weise; der zurückgekehrte König nahm indeß die Herstellung sofort wieder auf, wobei Venuti als Jakobiner verdächtig beseitigt wurde. So erhielt 1800 Nelson das berühmte mit seinen Seesiegen bemalte Servis. Das Biskuit hatte jetzt seine höchste Blüte erreicht. Es entsprach so ganz dem glatten unkünstlerischen Empfinden des französischen Kaiserstils. Gruppen von Göttern, Amor und Psyche, Chiron und Achilles, die Musen — kurz alles, dessen man an Antiken habhaft werden konnte, wurde darin nachgeahmt, und Kapodimonte bewahrt die schönsten Beispiele für diesen Ungeschmack (Abb. 145). 1805 löste die französische Regierung die Fabrik auf, und ihre Glanzzeit ist nie zurückgekehrt. —

Dieser nur flüchtige Überblick über die großen und kleinen Kunstwerke Neapels aus der kristlichen Zeit kann natürlich ihren Reichtum auch nicht annähernd erschöpfen. Wer an den zahllosen kleinen Werken italienischer Kunstübung in Metall, Elfenbein, Holz, Glas usw. den Anteil nimmt, den sie verdienen, wird seine Schritte immer wieder gern zum Nazionalmuseum und St. Martin lenken und auch durch einen wiederholten Besuch der hübschen Sammlung Filangieri im Komohause reichlich belohnt werden. Ausschließlich Neapolitanisches ist freilich wenig darunter und Privatsammlungen, wie wir sie in den römischen und florentinischen Palästen finden, sind in Neapel nicht vorhanden. —



Anhang:

# Stammtafeln der Anjoinen Neapels $12^{66}_{77}$—1435.

(Nach Camera, Elucubrazioni storico-diplomatiche
su Giovanna I. Salerno 1899,
Lorenz, Genealogisches Handbuch. Berlin 1895. u. A.)

---

Tafel I.

# Könic

Graf von Anjou und Maine väterlicherseits, Graf der Provence mütterlicherseits, siebenter Soh
1277 König von Jerusalem. † 1./1. 1285 zu Foggia, begraben im Dome zu Neapel. Vermählt:
2. mit Margarete von Burgund, Gräfin von Connere, Tochter des C

### 1. Karl II. „il Zoppo"

König von Neapel und Jerusalem, Graf der Provence; † 5./5. 1309. Vermählt 1270 mit Maria, Tochter Stefans V. von Ungarn, Sohnes Belas IV. Sie † 25./3. 1323, begr. Donna Regina in Neapel.

### 2. Filipp

Fürst von Achaia, vergiftet 1277 und begraben in Trani, vermählt mit Isabella von Villehardouin, Tochter des Fürsten Wilhelm von Achaia und Romagna; diese heiratet dann Florenzo von Hainault, Groß-Konstabel von Sizilien, und endlich Grafen Filipp von Savoien.

### 3. Robert

† 1265 jung.

---

### 1. Karl-Martell

König von Ungarn. s. Tafel II.

### 2. Ludwig

* 1275, Franziskaner, Bischof von Tulus † 19./8. 1299. 1317 heilig gesprochen.

### 3. Robert der Weise

1309 König von Neapel. † 16./1. 1343, beiges. in S. Klara in Neapel. Vermählt: 1. 1297 Violante, Tochter Peters III. v. Aragon † 1302.
2. 1305 mit Sanzia von Aragon, Tochter Jakobs II. von Majorka † 28./7. 1345, beiges. in Neapel, Kreuzkirche

### 4. Filipp

Fürst von Tarent und Achaia, Selbstherrscher von Romagna. s. Tafel III.

ohne Nachkommen.

### 5. Raimund-Berengar

Graf von Andria u. Gravina. † 10./10. 1307. Vermählt mit Margarete, Tochter des Grafen v. Klermont, Sohnes Ludwigs IV. Königs v. Frankreich.

### 6. Johann Tristan

Geistlicher † jung.

---

### 1. Karl der Erlauchte

Herzog von Kalabrien † (vor seinem Vater) 10./11. 1328, begr. S. Klara in Neapel. Vermählt: 1. mit Katarina von Österr
† 15./1. 1323 (ohne Nachkommen), beigesetzt S. Lorenz in Neapel; 2. mit Maria von Valois, erstgeb. Tochter des Grafen Karl von I

---

### 1. Karl-Martell

* zu Florenz 13./4. 1327, † 21./4. 1327, beigesetzt S. Croce in Florenz

### 2. Johanna I.

Königin von Neapel, * 1326, zum Trone gelangt Januar 1343, † 22./5. 1
Andreas von Ungarn (ihrem Vetter), erdrosselt zu Aversa 17./9. 1345; 2. mi
Aragon, Infanten von Majorka, abgelehnt, † 1375, 4. mit Otto, Herzog v

---

### 1. Karl-Martell

nachgeboren aus der ersten Ehe mit Andreas; Herzog von Kalabrien und Fürst von Salern. † jung 1348 in Ungarn.

Also Könige von Neapel: 1. Karl I., 2. Karl

...apel

..., Königs von Frankreich und Biankas von Kastilien; 1266 „König von Sizilien" im Lateran,
... 31./1. 1245 mit Beatrix, Tochter und Erbin des 5. Grafen der Provence Raimund Berengar;
... Nevers, † 5./9. 1308 ohne Nachkommen; begraben zu Connere.

Aus zweiter Ehe:

...ka (1ª geb.)
...n Bethune († 1322), Grafen
...on von Canremond: Sohn
...egr. in Flines. Robert ver-
...e von Bvegund, Gräfin
...wig, Graf von Nevers und
...von Caffel.

5. Beatrix (2° geb.)
vermählt 15./9. 1273
an Filipp van Caurtenay, Sohn
Balduins II., Tit.-Kaisers
von Konstantinopel. † 1275.
Tachter Katerina.

6. Elisaber (3° geb.)
vermählt 1270 an Ladislaus IV.,
König von Ungarn vnd später von
ihm verstoßen. † 1303 als Domi-
nikaneein im Kloster von S. Peter-
a-Kastello in Neapel.

7. Margarete
* 1272, † jung.

8. Peter Tempesta
Herzog von Durazza, Graf von Gravino und Edali. † 24./8. 1315 bei Mantecatini.

9. Maria
1306 vermählt mit Sanzio van Aragan, König von Majorka, dann mit Jakab II. von Aragon, ohne Nachkommen.

10. Bianka
† 14./10. 1310, vermählt am 1./11. 1295 mit Jakab II. v. Aragan, König von Sizilien.

11. Margarete
* 31./12. 1299, ver-mählt mit Karl von Valois (am 16./8. 1290) † 31./10. 1325.

12. Beatrix
† 1335 in Andria und dort begr. — Vermählt 1. 1305 mit Azzo IV. Markgrafen v. Este und Ferrora († 20./6. 1308); 2. mit Bertram del Balza, Grafen von Andria, der später Margarete d'Aulnay heiratete.

13. Eleonore
† 9./8. 1343, ver-mählt 1302 mit Friedrich III. von Aragan, König von Sizilien.

...aisers Albrecht I., Wittwe Heinrichs III., Grafen von Luxemburg.
...e von Châtillon † 6./12. 1328, beigesetzt in S. Klara in Neapel.

2. Ludwig
* 1301 in Kotanlo. † als Kind, 10./8. 1310
beigesetzt S. Lorenz in Neapel.

...stello di Moro). Vermählt: 1. mit
...rent f. Tafel III; 3. mit Jakab von
† 1393 in Faggia und dort begraben.

3. Maria
Gräfin von Alba, † 20./3. 1366 und beigesetzt in S. Klara in Neapel.
Vermählt: 1. mit Karl Herzog von Durazzo (Tafel IV) und 2. mit
Filipp III., Fürsten von Tarent und Grafen van Acerro † 1370.

2. Franziska
...udwig von Tarent). † als Kind 1352.

...er Weise, 4. Johanna I. in direkter Linie.

# Zweig in Primogenitur der Anjoinen von Neapel, Könige von Ungarn.

## Karl II., König von Neapel.

**1. Karl-Martell**
* 1272 Fürst oon Salern und durch Erbfolge 1292 König von Ungarn, † Neapel Ende August 1296 und begraben im Dom daselbst. Vermählt 1289 mit Klemenze, Tochter Rudolfs von Habsburg und Annas von Hohenberg: † 1301 in Neapel, begraben dort im Dom.

**2. Robert**
König von Neapel. usw.

---

Kinder von 1. Karl-Martell:

**1. Karl II. Karl Robert**
König von Ungarn 1310, † 16./7. 1342. Vermählt: 1. mit Maria, Tochter des Herzogs Kasimir von Polen † 13./12. 1313 zu Temesvar und begraben zu Alba reale (ohne Nachkommen); 2. 1318 mit Beatrix, Tochter Heinrichs VII. von Luxemburg, Deutschen Kaisers. und Schwester des Königs von Böhmen, † 26./6. 1319 in Großwardein, wo auch begraben; 3. 1320 mit Elisabet, Tochter Ladislaus III. und Erbschwester Kasimirs III., Königs von Polen. † 1382.

**2. Beatrix**
Fürstin von Ungarn † 1334. Vermählt mit Johann II., Dauphin de Vienne († 4./3. 1319).

**3. Klemenze**
Fürstin von Ungarn † 12./10. 1338. Vermählt mit Ludwig X. von Frankreich.

---

Kinder von 1. Karl II. Karl Robert:

**1. Karl**
* und † 1321.

**2. Ladislaus**
* 1324, † 28./10. 1329.

**3. Ludwig der Große**
* 5./3. 1326 aus 3. Ehe, regierte 40 Jahre, † zu Tirnau 12./9. 1382 ohne männliche Nachkommen. Vermählt: 1. mit Margarete, Tochter des deutschen Kaisers Karls IV. und Biankas von Valois † 1349 (ohne Nachkommen), 2. mit Elisabet Tochter Königs Stefan von Bosnien, ermordet 1386.

**4. Andreas**
Fürst von Ungarn * 30./11. 1327, vermählt 26./9. 1333 mit Johanna, Herzogin von Kaladrien, und daher Königin von Neapel 1343, † erdrosselt Aversa 17./9. 1345 und begraben im Dom zu Neapel.

**5. Stefan**
Herzog von Slavonien und Dalmazien * 1332, † 1353 Vermählt mit einer bayrischen Prinzessin.

---

Kinder von 3. Ludwig der Große:

**1. Katerina**
† 1382.

**2. Hedwig**
† 12./6. 1400. Vermählt mit Ladislaus V., Jagellone, 1386 König von Polen, † 31./5. 1434.

**3. Maria**
Königin von Ungarn unter der Regentschaft ihrer Mutter Elisabet, aber bald enttront, und Karl III. von Durazzo. König von Neapel 1383 auf den Tron berufen. (Maria vermählt sich mit Sigismund v. Luxemburg und stirbt 1391.)

Kind von 4. Andreas:

**1. Karl-Martell**
† als Kind in Ungarn 1348.

Kind von 5. Stefan:

**1. Elisabet**
vermählt mit Filipp III. Fürsten von Tarent. (Tafel III.)

# 1. Nebenzweig der Anjoinen: Die Fürsten von Tarent usw.

## Karl II., König von Neapel.

### 4. Filipp

Fürst von Tarent und Achaia, Selbstherrscher von Romania, Bruder Roberts des Weisen, † 24./12. 1331, begr. in S. Dominik in Neapel. Vermählt: 1. 1295 mit Thamar (oder Ithamar), Tochter des Nikefaros Ducas Commena, Selbstherrschers von Morea: † 1308; 2. 1313 mit Katerina, Tochter des Grafen Karls von Valois und der Katerina von Kurtenay (seiner Nichte?), † 20./9. 1347, begraben im Kloster Montevergine bei Avellina.

**1. Karl**
aus 1. Ehe, † 29./8. 1315 in der Schlacht bei Montecatini. Verlobt 1312 mit Johanna, Tochter des Grafen Karl von Valois.

**2. Robert**
aus 2. Ehe, Fürst von Tarent und Achaia, Despot v. Romania, Titul. Kaiser von Konstantinopel. † 17./9. 1364, begr. S. Georgen Neapel, vermählt 1347 mit Maria von Burban († 1387), Witwe Gidos von Lusignano, Sohnes Hugo von Zypern.

**3. Ludwig**
* 1320, Fürst von Tarent und Achaia, † 26./5. 1362, begraben in Montevergine. Vermählt mit Johanna I., Königin von Neapel, Witwe Andreas von Ungarn. (s. Tafel II.)
(Neffe Roberts des Weisen heiratet also dessen Urenkelin.)

- **Franziska**
  † 1352 jung.

**4. Filipp II.**
Despot von Romania (verlobt 1321 mit Beatrix von Burbon, Schwester Marias, Frau seines Bruders Robert). Vermählt mit Violante, Tochter Jakobs II. von Aragon, Königs von Sizilien. † 1328 ohne Nachk. Violante vermählt 2 mit D. Lupa, Grafen von Luna u. Herr von Segorbia.

**5. Filipp III.**
Fürst von Tarent und Graf v. Acerra. † 1373 in Tarent und dort begraben in S. Cataldo. Vermählt mit Maria, Herzogin von Kalabrien, Schwester Johannas I., Königin v. Neapel. Nach ihrem Tode 2. vermählt mit Elisabet, Tochter Stefans v. Ungarn, Herzogs von Dalmazien und Slavonien.

- **Peter**
  aus 1. Ehe, * 1355, † jung.

**6. Bianka**
† 1338. Vermählt mit Raimund Berengar von Aragon, Graf von Prades Sohn Jakobs II., Königs von Sizilien.

**7. Beatrix**
vermählt mit Gualtieri VI. von Brienne, Herzog von Aten.

**8. Johanna**
vermählt mit Oysim v. Kir-Oysim, König von Armenien († 1320), vermählt 2. mit dem Fürsten von Caraffa.

**9. Margarete**
† 1380 in Tarent u. dort begraben in S. Katalda; vermählt 1. mit Edward, König v. Schottland, 2. Franz v. Balzo, Herzog v. Andria und Graf von Montescagliaso.

- **1. Antonietta del Balzo**
  vermählt in Messina 17./1. 1372 mit Friedrich III. dem Einfältigen, König von Sizilien.
- **2. Jakob del Balzo**
  vermählt mit der Fürstin Agnese von Durazzo, Witwe des Kan della Skala, Herrn von Verona.

**Natürliche Kinder:**

**10. Agnes**
vermählt mit Ludwig, Kaiser von Bulgarien.

**11. N. N.**
vermählt mit Coka, Grafen von Kefalonia und Zante.

**12. Klemenze**
vermählt mit Johann von Amenbola.

## 2. Nebenzweig der Anjoinen: Die Herzöge von Durazzo usw.

### Karl II., König von Neapel.

#### 1. Johann

Herzog von Durazzo, Graf von Gravina, Herr von Albanien und Ehrenherr von M. S. Angelo; † 5/4. 1335, begraben S. Dom. Magg. in Neapel. Vermählt 1. 1317 mit der Witwe Ludwigs von Burgund Matilde von Hainault, Fürstin von Achala, einzigen Tochter des Fiorenzo von Hainault und Isabellas von Villehardouin († geschieden 1331 in Aversa und begraben im Dom von Neapel); 2. am 14/11. 1321 mit Agnes von Perigord, † 1344, Tochter des Archibald oder Elias von Perigord und der Brunessenda von Foix.

#### 1. Karl

Herzog von Durazzo und Graf von Gravina, † 23./1. 1348, erdrosselt zu Aversa. Vermählt mit Maria von Anjou, Herzogin von Kalabrien, Schwester Johannas I. und später Gemahlin Filipps III., Fürsten von Tarent.

#### 2. Ludwig

Herzog von Durazzo usw., † 22/7. 1362 als Gefangener Ludwigs von Tarent im Kastell dell' Ovo, begraben in S. Croce in Neapel. Vermählt mit Margarete Sanseverino, Tochter Roberts Grafen von Tricarico und Jakoba von Bosko, Witwe Gerhards von Aulnay.

#### 3. Robert

Herzog von Durazzo und Fürst von Morea (großer Kriegsheld und aufsässig gegen Königin Johanna und ihren Gemahl Ludwig; verwüstet mit deutschen Heerhaufen Apulien, tritt in die Dienste Johanns II., Königs von Frankreich, und fällt bei Poitiers gegen die Engländer 19/9. 1356.

Kinder Karls:

**1. Ludwig**
† als Kind, 14./1 1344 begraben in S. Klara in Neapel.

**2. Klemenza**
† 1363 unvermählt.

**3. Agnes**
† im Gefängnis; vermählt 1. Juni 1363 mit Kan III. von Skala-Verona († 19./10. 1375, ohne Nachk.) u. 2. Jakob von Balzo.

**4. Johanna**
Herzogin von Durazzo, † 1393, verm. 1362 mit Ludwig, Bruder Filipps III., Königs v. Navarra; † ohne Nachk. 1372; wieder vermählt mit Robert von Artois, † 1383 und beide 1399 begraben in der Lorenzerkirche, Neapel.

**5. Margarete**
Herzogin von Durazzo, Königin von Neapel, † 16/8. 1412 in Salern (Dom); Papst widersetzt sich der Ehe mit Friedrich III. von Aragon König von Sizilien, daher vermählt mit ihrem Vetter Karl III. von Durazzo, König von Neapel.

Kinder Ludwigs:

**1. Karl III. der Kleine**
von Durazzo, * 1355; 1382: König von Neapel und Jerusalem u. 31./12. 1385 von Ungarn. † ermordet 3/1. 1386 und begraben in Wissgrad, vermählt 1368 mit seiner Base Margarete von Durazzo.

**2. Ludwig**
† als Kind

Kinder Karls III. und Margaretes:

#### 1. Ladislaus

König von Neapel, Jerusalem und Ungarn, gekrönt 11./5. 1390 durch den päpstlichen Gesandten Acciuoli. † 6./8 1414, begraben S. Johann-zu-Karbonara in Neapel. 3mal vermählt ohne legitime Nachkommen: 1. 1389 mit Konstanza, Tochter Manfreds von Klermont aus dem Hause Nesle, verstoßen 1392 und wiedervermählt mit dem Rechtsgel. Andres von Kapua, ältestem Sohne des Grafen von Altavilla; 2. 1402 mit Maria von Lusignano, Tochter des Konstabels Jakob von Zypern, † 4 9. 1404; 3. Maria von Enghien, Witwe des Raimund Orsini del Balzo und Tochter Johanns von Enghien, Grafen von Lecce.

#### 2. Johanna II.

seit † des Ladislaus, ihres Bruders 1414, Königin von Neapel usw. * 1371, † 2/2 1435, begraben Annunziata in Neapel. Vermählte sich ohne Nachkommen 1. mit Wilhelm von Habsburg, Herzog von Österreich, † 1406, 2. mit Jakob von Burbon, Graf de la Marche, † 24/9. 1438. Mit ihr † des Hauses Anjou Karl I.

#### 3. Maria

* 1369. † 1371.

# Übersicht der neapler Anjoinen.

- **Karl I.**
  - 1. **Karl II.***
    - 1. Karl Martell
      - 1. Karl-Robert
        - 1. Karl
        - 2. Ladislaus
        - 3. Ludwig d. Gr.
          - 1. Katerina
          - 2. Hedwig
          - 3. Maria, abg.
        - 4. Andreas
        - 5. Stefan
      - 2. Beatrix
      - 3. Klemenze
    - 2. Ludwig d. Heilige v. Tulus.
    - 3. **Robert d. Weise***
      - 1. Karl d. Erlauchte
        - 1. Karl Martell
        - 2. **Johanna I.**
          - 1. Karl Martell
          - 2. Franziska.
        - 3. Maria
    - 4. Filipp
      - 1. Karl
      - 2. Robert
      - 3. Ludwig mit Joh. I.
        - Franziska
      - 4. Filipp II.
      - 5. Filipp III. mit Elisabet
        - Peter
      - 6. Bianka
      - 7. Beatrix
      - 8. Johanna
      - 9. Margarete
        - 1. Antonietta
        - 2. Jakob v. Balzo.
    - 5. Raimund-Berengar
    - 6. Johann
    - 7. Johann v. Durazzo mit Agnes
      - 1. Karl v. Durazzo mit Maria
        - 1. Ludwig
        - 2. Klemenze
        - 3. Agnes
        - 4. Johanna
        - 5. Margarete
          - 1. **Ladislaus**
          - 2. **Johanna II.**
          - 3. Maria.
      - 2. Ludwig v. Durazzo mit Marg. Sanseverino
        - 1. **Karl III.**
        - 2. Ludwig
      - 3. Robert
    - 8. Peter
    - 9. Maria
    - 10. Bianka (2° geb.)
    - 11. Margarete
    - 12. Beatrix
    - 13. Eleonore
  - 2. Filipp
  - 3. Robert
  - 4. Bianka
  - 5. Beatrix
  - 6. Elisabet
  - 7. Margarete.

* Könige und Königinnen von Neapel sind halbfett, von Ungarn gesperrt gedruckt.

# Jüngeres Haus Anjou.

**Johann der Gute, Graf von Valois, König von Frankreich.** † 1364.

- **Jüngere Anjou.**
  - **Karl V.** König von Frankreich, † 1380.
  - **Ludwig I.** † 1384, wird von Johanna I. adoptiert.
    - **Ludwig II.** Titularkönig von Neapel † 1417
      - **Ludwig III** † 1434, wird von Johanna II. adoptiert.
      - **Renat** Herzog von Bar, Graf der Provenze, Prätendent von Neapel † 1480
        - **Johann** Herzog von Lotringen † 1470
          - **Nikolaus** von Lotringen † 1473 — erloschen.
      - **Karl** Herzog von La Maine † 1472
        - **Karl IV.** Prätendent von Neapel † 1481. Setzt Ludwig XII. zum Erben ein.
- **Jüngere Burgund.**
  - **Filipp der Kühne** † 1404 usw.

# Register.

Die Zahlen mit * bedeuten die Seiten mit Abbildungen.



Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.





